arta

ANUL XXIX • NR. 7-8/1982

arta

ANUL XXIX NR. 7-8/1982

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

PREZENTARE ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Grigorescu Ion, Eugeniu Lupu, Mihai Popescu-Stoienești, Octavian Stăcescu

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Atanase Cartojan, Aurel Gârbovu, Sandu Mendrea

Redacția mulțumește pe această cale instituțiilor, organizațiilor obștești și artiștilor pentru fotografiile puse la dispoziția noastră

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la administrația revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 60

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București

EDITORIAL	1	Al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste — învățăminte, teze, orientări	
CRONICA	5	« Pacea, bunul cel mai de preț al omenirii »	Radu Procopovici
	8	Arta monumentală în orașele noastre	Paul Petrescu
	10	O importantă descoperire arheologică	Dan Monah
CRONICA	14	« Țărănimea în lupta revoluționară pentru progresul social și edificarea socialismului în România »	Alexandra Titu
	20	Fotografia românească în secolul XIX	Radu Ionescu
	23	Un xilograf moldo-vlah, Damaschin Gherbest stemarul	Dragoș Morărescu
CRONICA	26	Nicolae Corneliu	Mihai Drișcu
	28	Artiști sibieni la Cluj-Napoca	Rodica Fota
	31	O lectură posibilă — Ion Dumitriu	Magda Cârneci
ARHIVA BRÂNCUȘI	33	Convorbiri cu Carola Giedion-Welcker	Ștefan Georgescu Gorjan, Olga Bușneag
	36	Revista « Arta » la Timișoara	Vasile Drăguț
	38	Banatul — barocul artei populare românești?	Paul Petrescu
	40	Școala de arte frumoase din Timișoara	Ileana Pintilie
	41	Timișoara, oraș deschis	Coriolan Babeți
	44	Monument și monumental — repere timișorene	Magda Cârneci
CRONICA	45	Omagiu țărănimii	Gheorghe Vida
	46	« Satul și pămîntul — suport și rădăcini »	Magda Cârneci
PROFIL	48	Sensurile umaniste ale creației lui Julius Podlipny	Negoiță Lăptoiu
	50	Expoziția « Studiul 2 »	Coriolan Babeți, Mihai Drișcu
	57	Prin ateliere timișorene (Vasile Drăguț, Paul Petrescu, Ion Frunzetti, Horia Horșia, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Andrei Pintilie, François Pamfil, Călin Dan, Mihai Drișcu)	
	68	Patru artiști din Lugoj	Marius Tătaru
	73	Jurnalul galeriilor	Gheorghe Vida, Coriolan Babeți, Ion Itu
CĂRȚI/IDEI	78	Arta populară românească de Paul Petrescu, Georgeta Stoica	Mihai Ispir
	79	Meridiane	Cristina Brezeanu, Horia Horșia
COPERTA	I	Tăietori de lemne, pastel	Julius Podlipny
	IV	Pentru pace, afiș	Alexandru Andrei

ÉDITORIAL	1	À la veille de la Conférence nationale du parti. Le IIe Congrès de l'éducation politique et culturelle socialiste — enseignements, thèses, orientations	
CHRONIQUE	5	« La paix, le bien le plus précieux de l'humanité »	Radu Procopovici
	8	L'art monumental dans nos villes	Paul Petrescu
	10	Une importante découverte archéologique à Piatra Neamț	Dan Monah
CHRONIQUE	14	« Le paysan dans la lutte révolutionnaire pour le progrès social et l'édification du socialisme en Roumanie »	Alexandra Titu
	20	La photographie au XIXe siècle en Roumanie	Radu Ionescu
	23	Un xylographe moldo-valaque — Damaschin Gherbest, le faiseur d'emblèmes	Dragoș Morărescu
CHRONIQUE	26	Nicolae Corneliu	Mihai Drișcu
	28	Les artistes de Sibiu exposent à Cluj-Napoca	Rodica Fota
	31	Une lecture possible — Ion Dumitriu	Magda Cârneci
LES ARCHIVES BRANCUSI	33	Entretiens avec Carola Giedion-Welcker	Ștefan Georgescu Gorjan, Olga Bușneag
	36	La revue « Arta » à Timișoara	Vasile Drăguț
	38	La région de Banat — le baroque de l'art populaire roumain?	Paul Petrescu
	40	L'École des Beaux-Arts de Timișoara	Ileana Pintilie
	41	Timișoara — ville ouverte	Coriolan Babeți
	44	Monument et monumental — repères à Timișoara	Magda Cârneci
CHRONIQUE	45	Hommage à la classe paysanne	Gheorghe Vida
	46	« Le village et la terre — support et racines »	Magda Cârneci
PROFIL	48	Le sens humaniste dans l'œuvre de Julius Podlipny	Negoiță Lăptoiu
	50	Etude 2	Coriolan Babeți, Mihai Drișcu
	57	Chez les plasticiens de Timișoara (Vasile Drăguț, Paul Petrescu, Ion Frunzetti, Horia Horșia, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Andrei Pintilie, Călin Dan, François Pamfil, Mihai Drișcu)	
	68	Quatre artistes de Lugoj	Marius Tătaru
	73	Le journal des galéries	Gheorghe Vida, Coriolan Babeți, Ion Itu
LIVRES/IDÉES	78	Paul Petrescu, Georgeta Stoica: « L'art populaire roumain »	Mihai Ispir
	79	Méridiens	Cristina Brezeanu, Horia Horșia
COUVERTURE	I	Bûcherons, pastel	Julius Podlipny
	IV	Pour la paix, affiche	Alexandru Andrei

	1	На встречу Национальной Конференции Партии Второй Конгресс политического воспитания и социалистической культуры — учения, тезисы, ориентировки	
ПЕРЕДОВАЯ СТАТЬЯ	3	23го Августа	
ХРОНИКА	5	« Мир, самое ценное достояние человечества »	Раду Прохоповичь
	8	Монументальное искусство в наших городах	Пауль Петреску
	10	Важная археологическая находка	Дан Монах
ХРОНИКА	14	« Крестианство в революционной Борьбе за социальный прогресс и построение социализма в Румынии »	Александра Титу
	20	Румынская фотография в XIX-ом веке	Раду Ионеску
	23	Молдо-валахский резчик по дереву, художник по гербам, Дамаскин Гербест	Драгош Морэреску
ХРОНИКА	26	Николае Корнелиу	Михай Дришку
	28	Художники из Сибиу в городе Клуж-Напока	Родика Фота
	31	Опыт выражения, возможное прочтение Ион Думитриу	Магда Кырнечь
АРХИВ БРЫНКУШЬ	33	Беседы с Каролой Гиедион-Велкер	Штефан Джеорджеску Горжан, Ольга Бушняг
	36	Журна « Арта » в Тимишоаре	Василе Дрэгуц
	38	Банат — барокко румынского народного искусства?	Пауль Петреску
	40	Школа изяшных искусств в Тимишоаре	Иляна Пинтилие
	41	Тимишоара, открытый город	Кориолан Бабецъ
	44	Памятник и монументальное — тимишоарские орьентиры	Магда Кырнечь
ХРОНИКА	45	Дань уважения крестианства	Георге Вида
	46	« Село и земля — опора и корни »	Магда Кырнечь
ПРОФИЛЬ	48	Гуманистические смысль творчества Юльуса Подлипниго	Негоицэ Лэптою
	50	Выставка « Этюд 2 »	Кориолан Бабецъ Михай Дришку
	57	По тимишоарским мастерским (Василе Дрэгуц, Пауль Петреску, Ион Фрунзетти, Хория Хоршия, Михай Испир, Франсуа Памфил, Георге Вида Андрей Пинтилие, Кэлин Дан, Михай Дришку)	
	68	Четыре художника из Лугожа	Марьус Тэтару
	73	Журнал галерей	Георге Вида, Кориолан Бабецъ, Ион Иту
КНИГИ/ИДЕИ	78	Румынское народное искусство Пауля Петреску, Джорджета Стоян	Михай Испир
	79	Меридианы	Кристина Брезяну, Хория Хоршия
ОБЛОЖКА	I	Дровосеки, пастель	Юльус Подлипни
	IV	За мир, плакат	Александру Андрей

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să pornim permanent de la faptul că educația politică și ridicarea nivelului de cultură presupun o totalitate multilaterală de cunoștințe din toate domeniile economico-sociale, însușirea minunatelor cuceriri ale științei și cunoașterii umane, naționale și universale. Constituie o dovadă a unei înalte culturi realizarea unei producții de bună calitate, atît din punct de vedere tehnic, cît și estetic! Constituie un act de înaltă cultură realizarea unor noi descoperiri, perfecționarea tehnologiilor, impulsionarea activității de cercetare în toate domeniile! Și muncitorul din mină, și brigadierii de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, ca și muncitorii de pretutindeni, fac un înalt act de cultură profesională tehnică, realizînd minunatele construcții ale socialismului, punînd în ele priceperea, gîndurile, entuziasmul, dăruirea pentru patrie, pentru socialism.

NICOLAE CEAUȘESCU

În întîmpinarea Conferinței naționale a partidului

AL II-LEA CONGRES AL EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII SOCIALISTE

învățăminte, teze, orientări

Cel de al doilea Congres al educației politice și culturii socialiste — formă superioară, specifica, de conducere a muncii în domeniul culturii, inițiată de secretarul general al partidului — înseamnă un eveniment de o deosebită importanță. Prin caracterul său reprezentativ și prin larga deschidere problematică, acest congres constituie o veritabilă sursă de « idei-forță », idei majore, orientări și opțiuni fundamentale pentru destinele artei românești actuale, cu efecte previzibile și de lungă durată în perfecționarea muncii cultural-educative.

Etapă fundamentală în evoluția României contemporane, ultimii 17 ani sînt caracterizați de o impresionantă dezvoltare economică și — ca efect al procesului de mare anvergură a revoluției științifico-tehnice — de impulsionarea învățămîntului, a cercetării, precum și de numeroase și notabile realizări în sfera culturii, artei și literaturii.

Expunerea programatică a secretarului general al partidului la plenara lărgită a Comitetului Central al partidului din 1—2 iunie 1982 și cuvîntarea rostită de tovarășul Nicolae Ceaușescu la încheierea lucrărilor congresului au indicat, pentru artiștii plastici, împreună cu toți cei care activează în sfera muncii politico-educative și culturale, perspectiva clară, însuflețitoare, în îndeplinirea sarcinilor ce le revin în stimularea și promovarea valorilor, în sporirea forței educative a culturii noastre socialiste ; aceste documente de maximă importanță teoretică și practică au trasat un vast și dinamizator program privind înfăptuirea politicii interne și externe a partidului, aprofundarea continuă a teoriei și practicii revoluționare, slujirea cu abnegație a intereselor poporului. Un tablou complex al culturii noastre socialiste actuale dar și al dezvoltării viitoare este conținut în salutul rostit la congres de către tovarășa Elena Ceaușescu, militant de frunte al partidului și statului, savant de reputație mondială.

Congresul apare ca și un exemplu concret de adîncire a procesului de democratizare, în sensul participării largi a maselor la realizarea și utilizarea socială a valorilor materiale și spirituale. Direcția propusă introduce, fără îndoială, o viziune calitativă nouă asupra evoluției participării la producție și cultură. Cum știm, referindu-ne la problema democratizării culturii, în sensul larg al cuvîntului, accentul cade pe accesul la cultură, dar se menține separația producător-beneficiar (consumator). *Democrația culturii*, ca proiect intențional, ca importantă sarcină a viitorului cît mai apropiat, deplasează accentul spre latura înalt *participativă* a oamenilor muncii.

În această modificare semnificativă rezidă îndreptățirea istorică, originalitatea și forța creatoare a noii politici culturale a partidului și statului nostru. Avem aici în vedere programul adoptat la cel de al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste prin îmbunătățirea organizării Festivalului național « Cîntarea României », componentă esențială a unui *progres global* al societății noastre în direcția realizării plenare a valorilor și principiilor participării într-o viziune autentic revoluționară, socialistă.

Festivalul național « Cîntarea României » a devenit un simbol al unei noi politici sociale și culturale ; el reprezintă cadrul și în același timp instrumentul formării unei atitudini noi față de muncă și cultură, al unei educații cu adevărat revoluționare. Cum s-a arătat, trecerea de la participarea — festivitate, de atîtea ori rutinieră, formală, la *participarea — necesitate interioară*, nouă atitudine față de muncă, de societate și de viață constituie direcția majoră a eforturilor educative în etapa actuală. Desigur, trecerea la această fază presupune depășirea multor comodități, inerții, stereotipuri de gîndire și de acțiune culturală.

Dacă în condițiile actuale, participarea la cultură (înțelegînd prin aceasta munca artistică dar și creația științifico-tehnică) este un factor important — alături de cel economic și politic — pentru crearea societății socialiste multilateral dezvoltate, la fel de necesar este ca întreprinderea — cadrul de bază al exercitării și afirmării autoconducerii muncitorești — să devină un factor esențial în educarea oamenilor, în formarea conștiinței socialiste, în dezvoltarea activității lor pe plan social, politic și cultural. Cum sublinia secretarul general al partidului « se impune să folosim din plin acest minunat cadru democratic, să transformăm fiecare club, casă de cultură, cămin cultural, fiecare unitate economică-socială într-un adevărat centru al educației revoluționare, al formării omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, patriotică ».

Stadiul atins în dezvoltarea tehnologică, economică și socială necesită cu deosebire un muncitor format în spiritul « participării » creatoare la producție, la conducere și decizie, precum și asigurarea cadrului instituțional pentru ca toți oamenii muncii să poată lua parte, în mod activ, la conducerea vieții economice, sociale și politice — aceasta fiind o direcție fundamentală de perfecționare a sistemului nostru social.

Vedem în complexul de măsuri ce vizează dezvoltarea și perfecționarea festivalului național o consecventă aplicare în viața socială și culturală a Programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism. Măsurile adoptate sînt o consecință logică ; ele decurg firesc și suplu — nu exclud, adică, nici « corecțiile din mers » — din acest document ce sintetizează scopurile și obiectivele principale ale evoluției noastre și care a stabilit o *imagine globală*, în care diferitele sectoare ale activității sociale sînt *integrate*, presupunînd o serie de interacțiuni determinate între sectoare prin intermediul cărora se constituie în *sistem*, avînd o comportare unică. Din perspectiva « istoriei apropiate », programul reprezintă o sinteză creatoare în care, sub raportul conținutului, sînt reunite

https://biblioteca-digitala.ro

23 AUGUST

a 38-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

elemente și procedee de *proiecție socială* (imaginea dezvoltării viitoare tinde la realizarea treptată a unui proiect de sistem social, cel comunist) și de *prognoză socială* (cuprinzînd o opțiune definită pentru o anumită cale, de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate, ca modalitate specifică de apropiere a României de condițiile obiective și subiective ale trecerii la comunism). Proiectul de construire a unei noi societăți se îmbină cu o *strategie de dezvoltare* (în scopul lichidării urmărilor subdezvoltării) folosind condițiile furnizate de actuala revoluție științifică—tehnologică precum și consecințele generale ale acesteia, cooperarea cu țările socialiste, cu cele în curs de dezvoltare și cu cele dezvoltate. Stăruim asupra acestor conexiuni teoretice tocmai pentru a evidenția caracterul legic, solida armătură științifică ce vizează o politică culturală unitară în patria noastră. În legătură cu rolul științei și tehnicii moderne în dezvoltarea societății noastre, foarte numeroase idei de maximă importanță aflăm în opera tovarășului Nicolae Ceaușescu: în concepția secretarului general al partidului « A subaprecia . . . rolul științei, a nu depune eforturi susținute pentru stăpînirea marilor ei cuceriri, a nu te strădui să mergi în ritm cu progresul științei secolului nostru, înseamnă a te condamna cu bună știință la stagnare și înapoiere, cu repercusiuni serioase asupra dezvoltării societății pe o lungă perioadă de timp. Aceasta aduce daune intereselor poporului, dezvoltării națiunii, asigurării independenței și suveranității naționale, înfloririi patriei ».

Dînd expresie încrederii în capacitatea de creație a poporului, preocuparea pentru stimularea cercetării științifice naționale, pentru continuarea pe o treaptă superioară a tradițiilor științei românești și sporirea aportului cercetătorilor noștri la progresul economic și social al țării ocupă un loc însemnat în gîndirea și activitatea secretarului general al partidului, care combate permanent orice tentativă de subapreciere a importanței dezvoltării cercetării științifice proprii: « A te mărgini să achiziționezi rezultatele cercetării științifice din străinătate înseamnă a te resemna să cumperi tot timpul inteligență — cel mai scump bun existent astăzi pe piața internațională ».

« Dezvoltarea științei la nivelul cerințelor contemporane — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — presupune manifestarea liberă a individualității creatorilor în sfera cercetării, îndrăzneală și spirit inovator, înlăturarea oricărei rigidități, îngustimi de vederi și lipsă de obiectivitate științifică, desfășurarea unui larg schimb de opinii, confruntarea deschisă a punctelor de vedere ».

Trecerea la o nouă calitate a întregii vieți economico-sociale — caracteristică etapei actuale — se realizează prin accentul deosebit pus pe factorii intensivi ai dezvoltării, pe aprofundarea procesului de optimizare, pe creșterea eficienței în toate domeniile de activitate, pe încurajarea inițiativei creatoare și stimularea inventivității oamenilor muncii pentru valorificarea superioară a resurselor materiale și umane ale țării.

În procesul construcției socialiste se constituie o nouă intelectualitate, indisolubil legată de procesul socialist, fenomen simultan cu ridicarea întregului popor la un nivel superior de intelectualitate — de pregătire și de competență — în cursul producției materiale. Aspectul cel mai evident îl constituie creșterea ponderii numerice și funcționale a activității intelectuale și a purtătorilor ei în ansamblul vieții sociale.

Această creștere se realizează în principal prin sporirea « intelectualității tehnice » a cadrelor de cercetare în știință și tehnică, nemijlocit legate de producție. Procesul reflectă caracterul obligatoriu al integrării cercetării științifice și de creație tehnologică printre cele mai însemnate forțe de dinamizare a producției materiale. Modernizarea și automatizarea ridică probleme complexe și noi de organizare socială, de formare de cadre și de conducere a relațiilor interumane, încît în condițiile actuale nu numai știința și tehnica de valorificare a resurselor fizice devin o componentă de nelipsit a activității productive, dar și științele de formare și valorificare a resurselor umane (domeniul științelor sociale, științele organizării și conducerii social-economice etc.).

Cu alte cuvinte, muncitorul perioadei revoluției științifico-tehnice se deosebește fundamental de muncitorul epocii industriale; se produce o depășire a muncii în sensul tradițional, prin faptul că elementele intelectuale încep să predomine în procesul muncii. Automatizarea, robotizarea va elibera omul de vechea menire de a fi doar o « rotiță » în sistemul de mașini și îi va oferi în schimb posibilitatea, poziția de creator, de stăpîn al sistemului de producție. Aceasta ar constitui baza marii creșteri a cadrelor tehnico-inginerești și tehnico-economice, în special a creatorilor tehnologi, a matematicienilor programatori, a psihologilor industriali, a sociologilor, esteticienilor, igieniștilor, etc.

Prin automatizare se deplasează centrul de greutate al activității umane în fazele pregătitoare, de gîndire a procesului de producție.

Fapt de mare importanță, în societatea socialistă multilateral dezvoltată trebuie evaluată realist funcția economică-socială a învățămîntului ca activitate de formare de inventatori și de resurse umane capabile să implanteze invențiile în activitatea socială. Nu trebuie uitat nici procesul complementar al ridicării nivelului de pregătire și competență intelectuală a tuturor oamenilor muncii, deci a întregii populații active, prin sistemul unitar de pregătire a cadrelor și lucrărilor din unitățile socialiste bazat pe ideea studiului continuu — educația tuturor pe tot parcursul vieții, educația permanentă adică — ca o expresie elocventă a tendinței de a desființa deosebirile tradiționale dintre munca fizică și munca intelectuală, astfel că este de prevăzut, în privința structurii viitoare a societății noastre, un proces de lichidare a deosebirilor de clasă, de omogenizare a societății.

« În epoca noastră — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — a devenit o necesitate obiectivă desfășurarea unui larg schimb de experiență și opinii între creatorii din toate țările lumii . . . istoria societății omenești demonstrează că toate popoarele, mari sau mici, și-au adus contribuția la sporirea tezaurului științific al umanității. Nu o dată popoarele mici s-au făcut cunoscute și prețuite pentru realizările lor remarcabile, au dat numele lor unor întregi epoci istorice ». Revenind la ideea unei ofensive generalizate a calității și noutății în toate domeniile, singura în măsură să asigure « intrarea țării noastre într-un stadiu nou, de țară mediu dezvoltată, . . . trecerea de la acumulările cantitative la o nouă calitate a muncii și vieții în toate sectoarele », cum indica secretarul general al partidului, se impune sublinierea locului și rolului activ al suprastructurii artistice în condițiile desfășurării revoluției științifico-tehnice în România. Combătînd tendințele de fetișizare a tezei rămînerii în urmă a conștiinței sociale față de existența socială — teză ce a avut consecințe grave și în dezvoltarea artei și a perturbat aprecierea fenomenului artistic, specificitatea proprie de dezvoltare a artei și literaturii, fiindcă arta pierdea funcția modelatoare, fiind ea însăși « modelată » din afară, în mod rigid — tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: « Este deci necesar să nu ne mai închinăm în mod fatalist în fața tezei că conștiința rămîne în urma dezvoltării bazei materiale, ci să înțelegem că, dezvoltînd baza materială avem posibilitatea — și trebuie să facem — ca conștiința să se ridice la nivelul bazei materiale și chiar să devină ea însăși o forță materială mobilizatoare, în stare să călăuzească întreaga noastră activitate, să lumineze calea poporului nostru spre societatea socialistă multilateral dezvoltată, spre comunism ». Este evident că arta poate să îndeplinească un rol activ și pozitiv în modelarea omului în măsura în care, prin conținuturile și formele ei, răspunde în mod adecvat cerințelor ce izvorăsc din configurația pe care trebuie să o aibă omul de tip nou. Rolul activ și eficient al suprastructurii artistice este deci determinat de măsura în care opera, plastică, literară etc. cuprinde, într-o transfigurare proprie, elemente ale cunoașterii științifice, filosofice, politice, morale. « Intruziunea » acestor factori nu conduce la deprecierea estetică a acesteia — cum afirmă unele direcții « puriste » și adepții autonomiei absolute a artei — dimpotrivă, este o condiție necesară a puterii cu care valoarea estetică se impune în viața socială și individuală.

Și teza diminuării rolului artei în condițiile revoluției științifico-tehnice este falsă: adevărul artistic este consonant cu cel științific, dar de alt tip.

Creatorul artistic trebuie să aibă permanent în vedere un fenomen indiscutabil al peisajului cultural contemporan, anume expansiunea cîmpului artei. Niciodată artistul avînd acces la instrumentarul furnizat de revoluția științifică și tehnică nu a avut capacitatea — cel puțin potențială de a dispune de atît de multiple posibilități de difuzare a producției artistice. Accesul la fotografie — ce ține de perioada primei revoluții industriale, la cinematograf, televiziune, la aparate de înregistrare sonoră, la mijloace perfecționate de reproducere tipografică, atenția la noi cunoștințe științifice care îi permit soluții de artă programată, sau sensibilitatea foarte cetățenească, foarte umană, la problemele prezervării mediului (nu întîmplător unele direcții artistice actuale se revendică de la mai larga preocupare ecologică), atenția plasticianului față de problemele arhitecturii și ale urbanismului (în sensul prevederilor « Programului național de sistematizare a teritoriului și localităților urbane și rurale »), toate acestea dovedesc o sensibilă modificare a noțiunii tradiționale de artă. Plasticianul poate fi sensibil la revoluția științifico-tehnică și sub aspectul ei de furnizoare de mereu noi materiale (nu întîmplător s-a spus despre epoca noastră că va fi numită epoca polimerilor, așa cum vorbim noi despre epoca bronzului sau a fierului), dar mai cu seamă la soluțiile noi de accelerare a gîndirii artistice. Necesitatea prezenței lui urgente în estetizarea producției industriale este o evidență a actualității. Ca niciodată înainte designul joacă un rol critic la exigențele dictate de nevoile umane, de ritmul de evoluție și de aspirațiile economice. Designul, scrie un cunoscut practician și teoretician, este « instrumentul cel mai puternic pus vreodată în mîinile oamenilor, permițîndu-le să modifice mediul propriu și prin urmare pe ei înșiși ». Designul semnifică « luarea în sarcină din punct de vedere al responsabilității sociale a mediului înconjurător », această idee de extremă importanță combate opinia, din păcate încă în circulație în unele medii, după care designul ar fi un fel de tușă decorativă adăugată obiectelor cotidiene sau o denaturare a acestora pînă cînd devin noi și elegante.

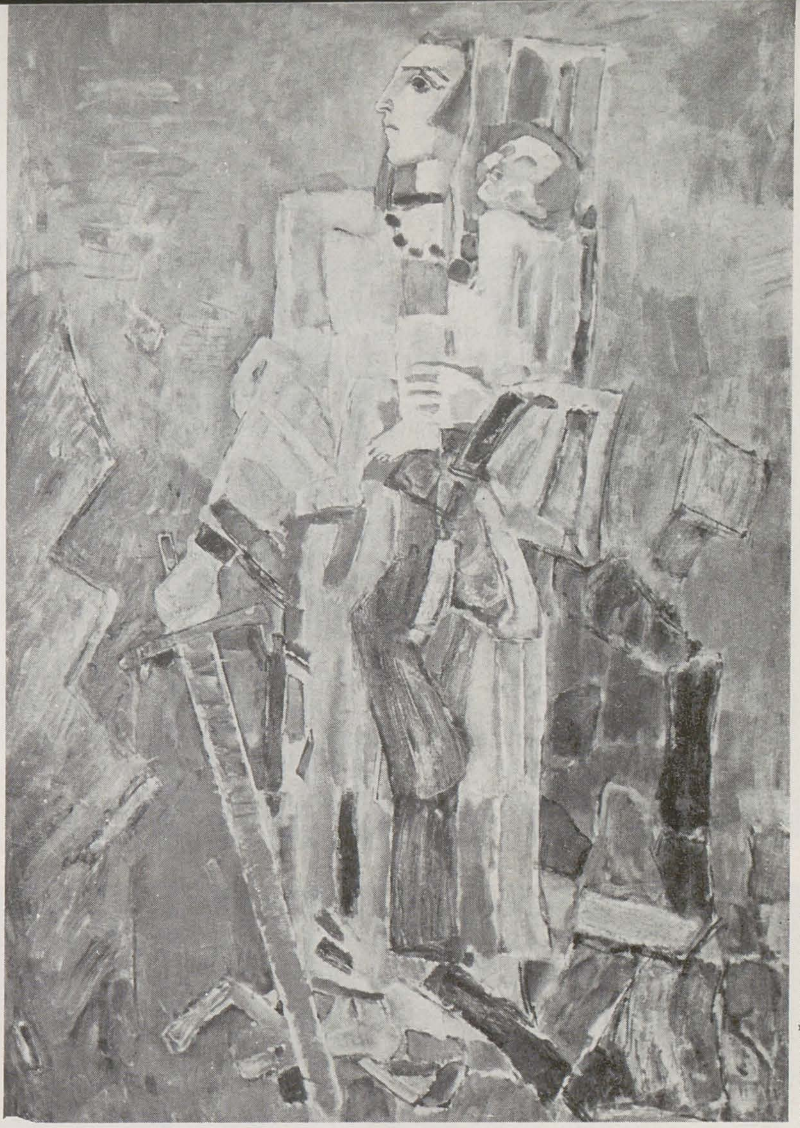
Promovarea intensă a designului contribuie astăzi, alături de alți factori importanți, la dezvoltarea unei industrii moderne, eficace, mobile, înalt competitive, în spiritul interdeterminării obiective (subliniate în repetate rînduri de secretarul general al partidului), caracteristice relației dialectice dintre modul de producție al societății și conștiința socială (știință, artă, cultură), interdeterminare structurală prin care profundei înrîuriri a bazei materiale asupra dezvoltării conștiinței sociale îi răspunde creșterea rolului științei, artei și culturii în dezvoltarea revoluționară a forțelor de producție.

Acestea sînt doar cîteva gînduri la a 38-a sărbătorire a zilei de 23 August 1944 care a constituit un prim pas către descătușările și edificările sociale mărețe ce au urmat. « Marile transformări revoluționare din țara noastră — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu la plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 1—2 iunie 1982 — au dus în același timp la profunde schimbări în concepția, în nivelul de conștiință socială și politică a oamenilor muncii, a maselor largi populare. Activitatea teoretică, ideologică, politico-educativă a avut un rol de mare însemnătate în înarmarea partidului, a clasei muncitoare, a țărănimii și intelectualității, a maselor largi populare cu înțelegerea științifică a realităților societății socialiste românești, a realităților vieții internaționale contemporane. Această activitate a contribuit la ridicarea nivelului general de cunoștințe al oamenilor muncii, la lărgirea orizontului lor cultural, la formarea conștiinței omului nou al societății noastre. Munca teoretică, ideologică, politico-educativă a partidului s-a transformat — am putea spune — într-o puternică forță în unirea eforturilor oamenilor muncii, ale întregului popor în opera de făurire a societății socialiste, a exercitat o puternică influență în dezvoltarea forțelor de producție, în perfecționarea relațiilor sociale, a formelor de conducere a societății noastre ».

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro

bunul cel mai de preț al omenirii: pacea


TRAIAN BRĂDEAN: *Victorie*

Faceți să răsune tot mai puternic în lume voința fiicelor și fiilor milenarului pămînt al patriei de a se face totul pentru oprirea cursei înarmărilor, pentru realizarea dezarmării, și în primul rînd a dezarmării nucleare!

Din Apelul poporului român adresat sesiunii speciale a Organizației Națiunilor Unite consacrate dezarmării. Pentru dezarmare, pentru o Europă fără arme nucleare, pentru o lume a păcii

radu procopovici

În seria manifestărilor dedicate eforturilor de salvgardare a păcii — condiție necesară desfășurării activității creatoare a tuturor oamenilor — Muzeul de Artă al R. S. România a organizat o expoziție tematică al cărei principal scop îl constituie argumentarea permanenței preocupării artiștilor plastici din țara noastră de a sprijini această mișcare de amploare mondială prin creații ce jalonează o lungă perioadă de mai bine de trei decenii. Semnificativ, toate reperele clasice ilustrează o perioadă de tranziție în cultura românească, o perioadă în care au fost reunite tendințe stilistice diverse într-un singur curent umanist — al afirmării valorilor perene, constitutive ființei sociale și obștei. În acest fel, opera lui Camil Ressu « Semnarea apelului pentru pace » — lucrare cu un explicit mesaj pacific, dar nu mai puțin specifică întregii activități a pictorului, atît stilistic, cît și iconografic — stă alături de una din multiplele compoziții ale sculptorului Gheorghe Anghel în care sînt fericit îmbinate tema maternității și cea a victoriei, valorificînd o tradiție locală și universală a unui militantism implicit, de o deosebită eficiență.

Pornind de aici, întreaga expoziție — care este o antologie de atitudini artistice cu identitate constituită în timp — devine o încercare de a pregăti un dicționar al iconografiei contemporane a temei « Păcii ». De fapt, generozitatea temei — ca realitate istorică și necesitate a fiecărui om, indiferent de preocupările sale — a oferit organizatorilor posibilitatea acestei deschideri stilistice. Poate fi restrictivă stilistic o antologie de artă închinată Păcii pentru cei care înțeleg că orice act de creație este o afirmare a vieții și a valorilor necesare societății omenești? Prezența lui Ion Pacea cu un portret compozițional intitulat « Femei citind » nu este, în acest sens, mai elocventă decît cea a lui Grigore Vasile, din ale cărui lucrări a fost selectată o natură statică ce ilustrează optimismul funciar, cromatica solară specifice pictorului. Prin « Darurile păcii », Marius Cilievici ilustrează la fel de indirect tematica expoziției, eficiența prezenței sale rezultînd din claritatea opțiunii stilistice.

Ca o a doua categorie de atitudini iconografice se constituie seria de lucrări cu mesaj direct, uneori ilustrative, alteori alegorice. Sînt imagini emblematice ca « Primăvara Republicii » a lui Sever Frențiu și « Pîinea » lui Ion Sălișteanu. Ani de-a rîndul aceste imagini au circulat pe canalele de comunicare de masă, fiind cazuri de excepție, fericite cristalizări inedite ale unei teme permanente. Și acestea beneficiază, alături de claritatea mesajului, de o specificitate neconfundabilă a modalității stilistice ce-l definește pe autor în toată activitatea sa.

Într-o a treia categorie se înscriu creațiile care nu au trimitere imediată la tema Păcii, dar tocmai prin aceasta demonstrează rodnicia acesteia, bogăția de nuanțe pe care o presupune un autentic mesaj umanist. Ion Bitzan este prezent cu o compoziție închinată triumfului muncii — efect principal al unei Păci trainice, al adevăratei lupte pentru Pace. Lucrarea sa susține amploarea tematică a expoziției mai ales prin ineditul construirii plastice a subiectului tratat — « Construcții navale — Constanța ». Cadrajul compus ca îmbinare filmică de planuri are — simultan — lărgimea și concretețea evenimentului cotidian surprins de un reporter apt să descopere monumentalitatea în firescul evenimentului edificării. Valorificînd o vocație specifică a monumentalului, Virgil Almășanu ilustrează modernitatea unui principiu străvechi: creațiile de această anvergură conduc firesc la abordarea motivului grupului de personaje prin care se exprimă colectivitatea, coerența și fermitatea idealurilor umaniste. Arabescul este ordonat structiv și vibrat în ritmuri ale planurilor savant coordonate, pentru a regăsi în fiece detaliu nuclee și arcuiri, accente și vecinătăți cuprinzătoare. Accentele cromatice înnobilează un ton general, transparent, conferind o solemnitate sui generis compoziției.

O altă versiune a monumentalului — și mai ales a relației formelor ample cu detaliul prețios — o propune lucrarea Getei Năpăruș « Țesătoare din Cisnădie ». Localizarea nu este nici ilustrativă, întrucît devine suportul unor metamorfoze ale motivelor cusăturilor populare în ghirlandă emblematică de steaguri împletite. Aceste două zone ale lucrării rămîn în planul secund, ca o « cheie » sau ca o indicație de citire, în mijlocul evenimentelor plastice familiare pictoriței. Astfel, prin simpla subliniere, este dovedită convergența valorii autentice cu mesajul umanist. Într-adevăr, această expoziție — ca una dintre antologiile tematice posibile — devine o pledoarie pentru citirea atentă a sensului umanist, generos, din fiecare demers personal, verificînd în cele mai fericite puncte ale selecției concordanța perfectă a valorilor: cea artistică și cea umanistă. Polivalența semantică a operei de artă se dovedește prin astfel de structurări expoziționale ale patrimoniului muzeal constituit în timp: reunite în contexte temporare, conform unei intenții explicite, lucrările de artă își dezvăluie calitatea de « operă » prin păstrarea identității și aportul semnificativ la împlinirea situației expoziționale.

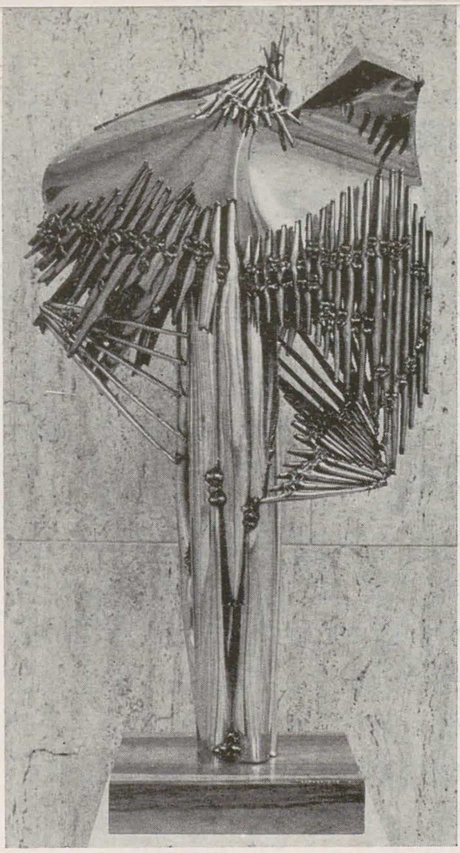
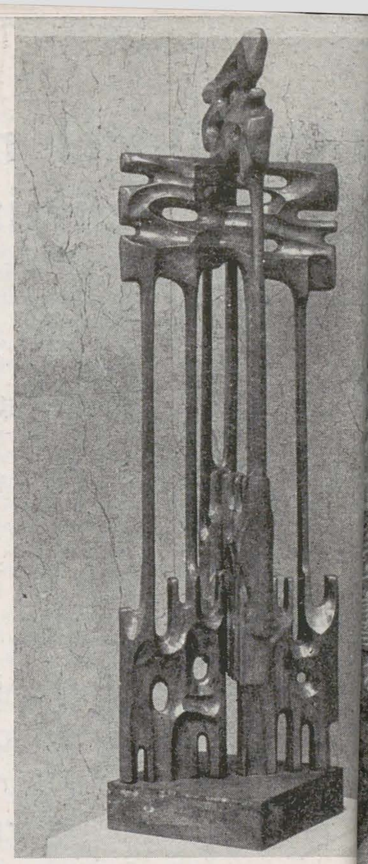
Constituind un reper în activitatea expozițională de actualitate, o experiență utilă îmbunătățirii modului de realizare a expozițiilor tematice și omagiale, expoziția organizată de Muzeul de Artă al R. S. România în contextul amplelor acțiuni în favoarea Păcii pledează pentru autenticitate și depășirea atitudinilor conjuncturale, pentru o firească antrenare a tuturor creatorilor în manifestările de anvergură, o constantă căldură a atelierului acordîndu-se firescului evenimentelor autentice, izvorîte din realitățile vieții sociale.

---

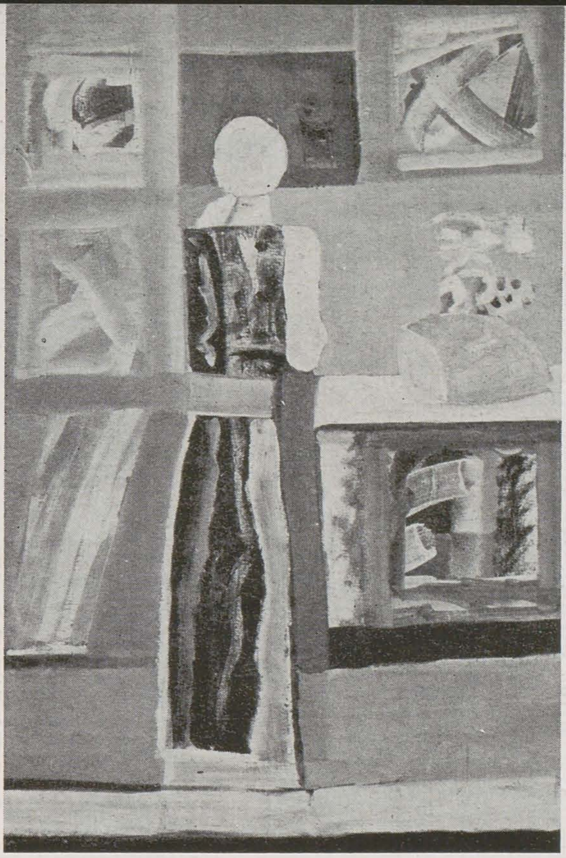
p. 6
1. PAVEL BUCUR: *Coloana păcii*; 2. IULIA ONIȚĂ: *Pace*; 3. LUGOSI LASZLO: *Compoziție XII*; 4. PETRU JECZA: *Sărbătoare*; 5. GHEORGHE I. ANGHEL: *Digul de la capul Midia*; 6. DORU ROTARU: *Întrebare pentru porumbelul alb*; 7. WILHELM DEMETER: *Eliberarea*; 8. AUREL NEDEL: *Ilegalitate*; 9. ELENA GRECULESI: *Sudoriță de pe șantierul naval Galați*; 10. MARIUS CILIEVICI; *Darurile păcii*

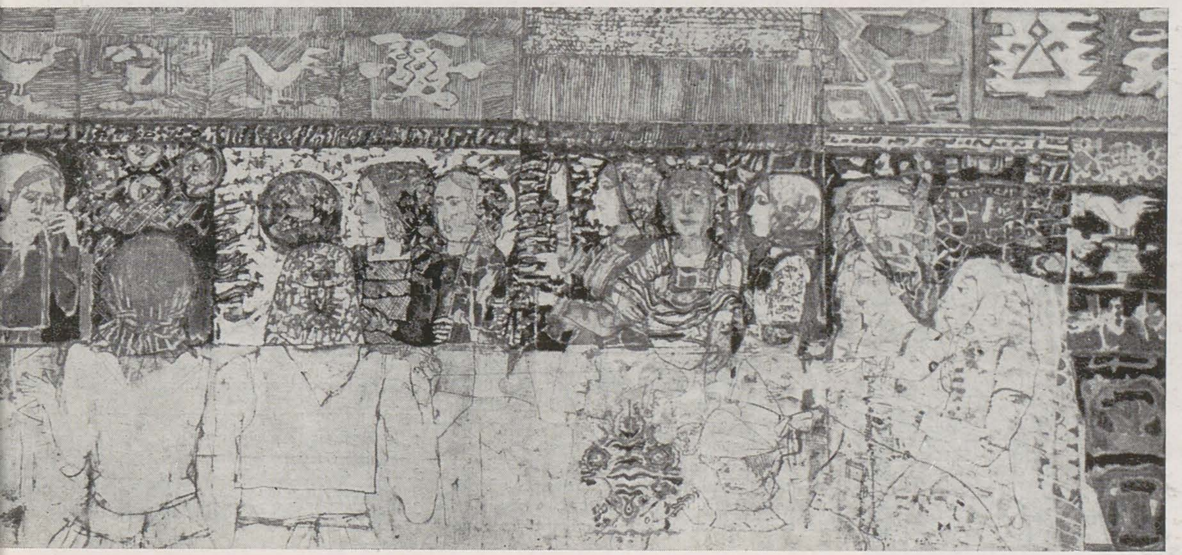
p. 7
1. ION VLASIU: *Mireasa*; 2. ION SĂLIȘTEANU: *Pîinea*; 3. GHEZA VIDA: *Cap de țăran*; 4. GEORGETA NĂPĂRUȘ: *Țesătoare din Cisnădie (detaliu)*; 5. EUGEN POPA: *Ofrandă păcii*; 6. CORNELIU BABA: *Peisaj*; 7. BRĂDUȚ COVALIU: *Pămîntul copiilor*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

arta monumentală în orașele noastre

paul petrescu

Diversitatea stilistică a sculpturii românești în special și a artei monumentale în general, consecință a dezvoltării ample pe care acestea le-au cunoscut într-un răstimp ce poate fi apreciat ca scurt (în mare, ultimele două decenii), vor fi neapărat surprinse într-o viitoare istorie ce va încerca să degaje principalele etape ale artelor «spațiului tridimensional» în România secolului al XX-lea. Nu se va putea să nu se observe strînsa legătură între evidenta înflorire a artei monumentale, de toate tipurile, și masivul proces de reconstruire în primul rînd urbană ce a avut loc în țara noastră tocmai în deceniile șapte și opt ale prezentului secol, arhitectura ca artă și urbanismul ca știință a sistematizării ansamblurilor construite constituind cadrul impozant și determinator, prin dinamica sa, a sculpturii românești contemporane. Îndelungă vreme «vioara doua» a artei românești, sculptura se înscrie azi cu drepturi și îndatoriri egale picturii ce a dominat detașat viața artistică românească din ultima sută de ani. Dacă am aminti și evoluția spectaculoasă a artelor decorative orientate și ele înspre un anume monumental (tapiserie și ceramică în primul rînd), vom realiza că se poate vorbi, acum la sfîrșitul secolului al XX-lea, de un amplu proces de maturizare a artei românești în ansamblul său, marile ei domenii tinzînd a se echilibra pe scara generală a valorilor.

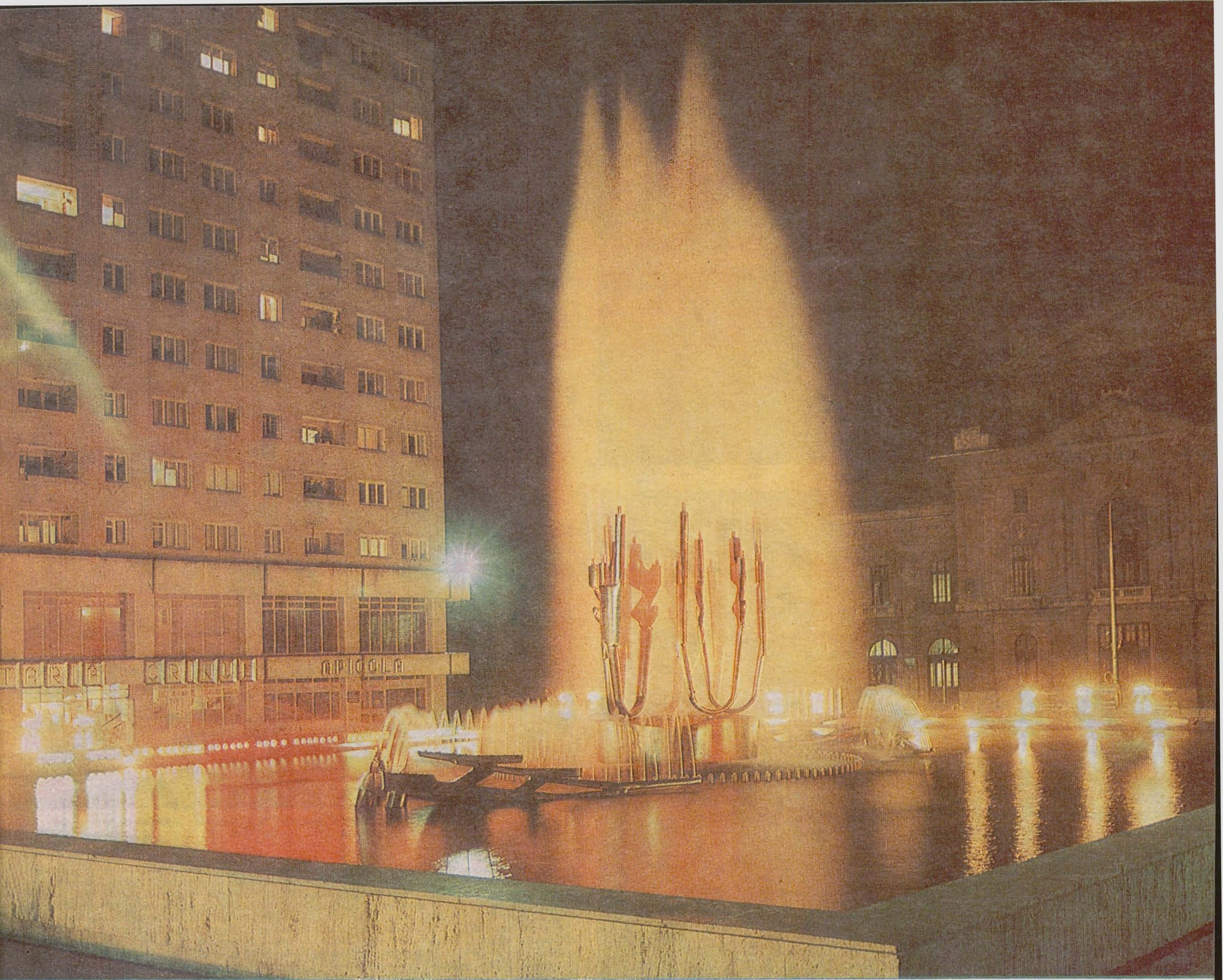
Acumulările cantitative dar, mai ales, creșterile calitative ale sculpturii românești din ultima vreme, nu pot fi despărțite de impresionantul efort colectiv al obștii artiștilor plastici din România concretizat în ceea ce s-a numit «acțiunea tabere», binefăcătoare și generoasă prezență activă a artei implantată în atîtea peisaje ale naturii românești. Fertilizînd forța creatoare a artiștilor ingeniindu-se să-și plaseze formele atunci născînde ale sculpturilor în «nișele» abstract delimitate ale fragmentului de natură ales, determinînd înțelegerea mai întîi apoi entuziasmul oficialităților pentru un act de cultură, «taberele» de sculptură au polarizat evident interesul artiștilor și al criticilor, dovadă stînd, de pildă, numerele 1—2/1981 și 2/1982 ale revistei Arta dedicate în mare măsură aspectelor și «bilanțului» numărului variat de ediții ale Măgurii, Hobiței, Căsoaiei, Săliștii, Brăilei. Ele au rodit nu numai opere ci și idei privind viitorul lor, devenind tot mai limpede că relația om — natură — artă poate și trebuie să se îndrepte către relația om — oraș — natură, pentru a relua tema unui amplu colocviu desfășurat în vechea cetate a Iașilor, indicînd într-un fel și necesitatea «ieșirii» din tabere la un moment dat. Este vorba adică de marea șansă oferită Orașului românesc de a se vedea îmbogățit de accentele acestor «semne» marcînd nu numai spațiul ci și timpul, legînd trecutul de prezent și proiectînd ambele în viitor. Operele de artă monumentală sînt centre de greutate ale vitalității și sensibilității orașelor, coagulînd istoria (prezentul fiind cea mai proaspătă ipostază a istoriei) în puncte nodale în care privitorul efemerului prezent se raportează continuu la trecutul pe care îl întrevede transformîndu-se în viitor. Monumente ca cel al Independenței de la Iași (Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc) și Oradea (Constantin Popovici) ilustrează tocmai această continuă curgere a istoriei românești îndreptîndu-se, în fiecare etapă a ei, către statornicul ideal al neatîrnării, condiție în același timp a afirmării viitorului românesc.

Momente ale acestei înțelegeri a rostului artei monumentale, întrupate în viziunile atît de diverse ale artiștilor români, sînt prezente în multe din orașele țării, și multe sînt și locurile ce așteaptă încă interpretarea concretă a istoriei și a faptei de azi. Cîndva aceste monumente de piatră, marmură, oțel, bronz, lemn uneori, se vor constitui în capitole ale istoriei artei românești mărturisind

---

1. CONSTANTIN POPOVICI: Monumentul Independenței, Oradea
2. ION IRIMESCU: Inaugurarea bustului lui Nicolae Titulescu, București
3, 4. CONSTANTIN LUCACI: Fîntînă la Drobeta-Turnu Severin

https://biblioteca-digitala.ro

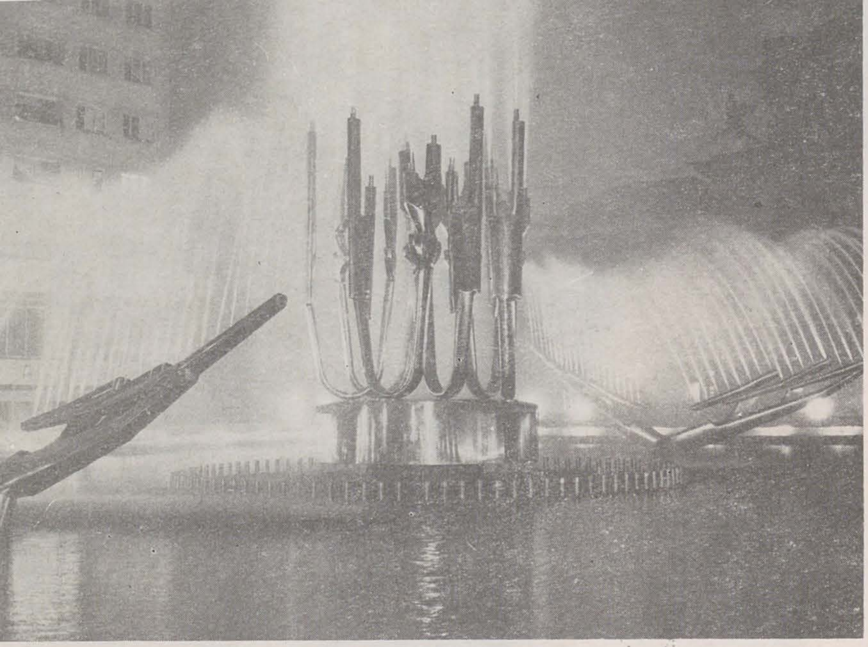


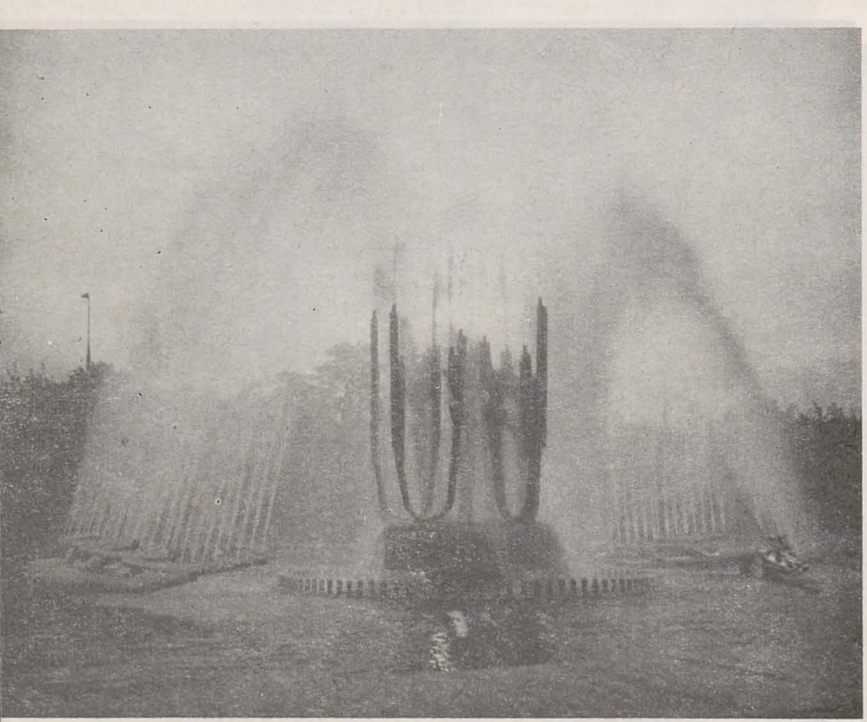
prezența românilor în lume dar și felul în care ei și-au văzut propria lor existență în planurile diverse ale eficienței politice și militare, științifice și artistice. Dăinuirea culturală și artistică, orizont peren al existenței istorice a unui neam, se află înscrisă în peisajul orașelor românești prin operele unor mari artiști și nu se poate începe evocarea lor decît prin înalt-visătorul Eminescu al lui Gheorghe Anghel din inima Bucureștilor, de la ridicarea căruia răscruce în arta românească iată, nu au trecut decît 16 ani, prezența operei părînd azi firească și de totdeauna, dar să ne amintim că instaurarea viziunii angheliene a fost atunci o victorie nu ușoară a spiritualității românești împotriva falsificării sensului culturii noastre. Și, după cum se știe, Anghel a făurit cu aceeași fervoare imaginile lui Andreescu, Luchian, Pallady, marcînd acel moment decisiv al artei statuare românești ce a permis o superbă descătușare a forțelor creatoare ale sculptorilor români din toate generațiile. Nu este vorba aici, firește, de a face nici istoria și nici tipologia stilistică a artei statuare românești. Ne vom mulțumi deci a pomeni opere ce vor rămîne în această istorie, opere care încarcă de nobilă semnificație spațiul în care au fost plantate. Așa este Ion Andreescu al lui Paul Vasilescu de la Buzău, Școala ardeleană a lui Romul Ladea de la Cluj-Napoca, Dosoftei al lui Eftimie Bârleanu de la Iași, Brâncuși al lui Ion Irimescu de la București, Bacovia al lui Constantin Popovici de la Bacău, Creangă de Ion Vlasiu, Luchian al lui Constantin Lucaci. Singură această enumerare este capabilă să dea seama nu numai de cuprinderea tematică a făuritorilor de artă și cultură românească, ci și de bogăția mijloacelor de expresie puse în slujba sculpturii românești de artiști atît de diverși ca cei mai sus citați.

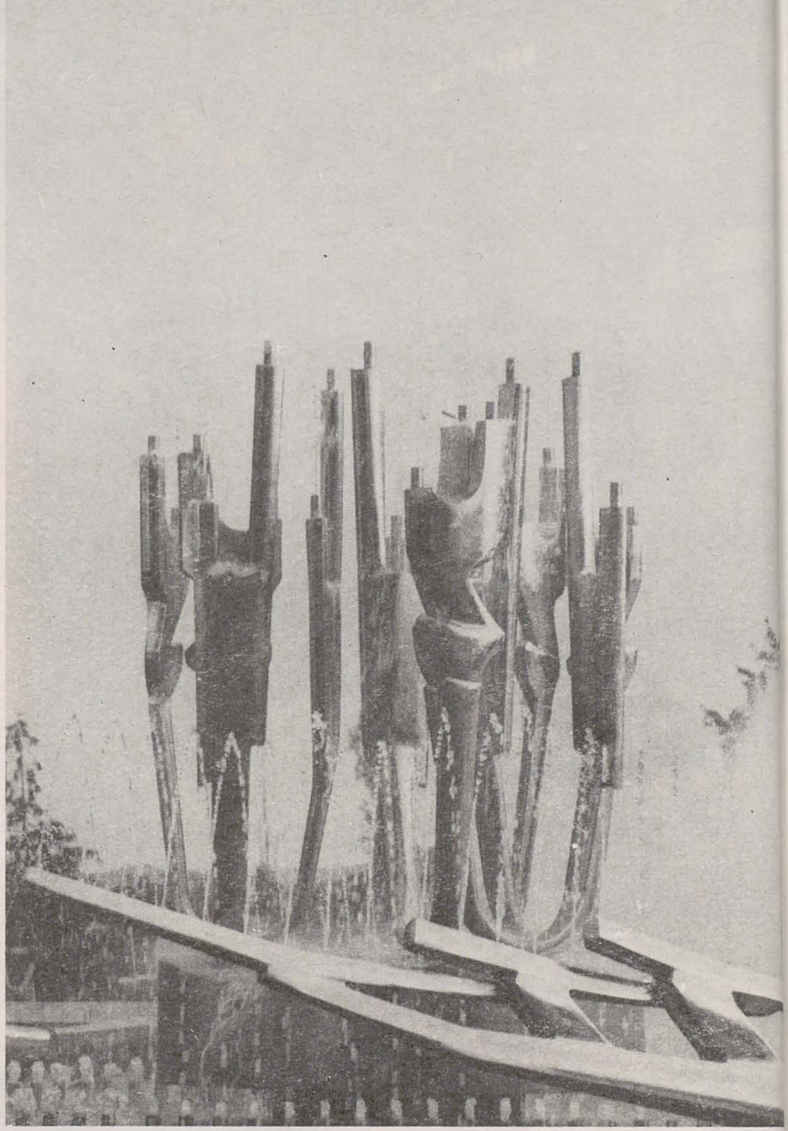
Cealaltă sursă, inepuizabilă, de inspirație a sculptorilor români o formează marea zestre de faptă politică și militară a bărbaților neamului. Fără a încerca o înșiruire cronologică vom începe totuși cu Decebal al lui Ion Jalea de la Deva, Ștefan cel Mare al lui Mircea Ștefănescu de la Vaslui, Horea, Cloșca și Crișan al lui Ion Vlasiu de la Cluj-Napoca, Bălcescu al lui Mircea Spătaru și vom termina cu Monumentul martirilor de la Moisei de Vida Geza, Lupenii 29 ai lui Ion Irimescu. Dincolo de istorie, în orizontul simbolurilor, proteica serie a Victoriilor lui Paul Vasilescu, Victoria lui Grigore Minea de la Sibiu ca și Independența mai sus amintită de la Iași, se înscriu în seria imaginilor evocatoare prin forța expresiei dezvoltată din marea tensiune a înțelesurilor închise în ele. În aceeași categorie a reprezentării simbolice am încadra și Electricitatea lui Constantin Popovici, exprimînd marea realitate, de altă esență, a grandoarei efortului contemporan, parte a istoriei viitoare.

Ar fi să sărăcim varietatea artei monumentale românești dacă am rămîne la operele de sculptură, și să nu vorbim de lucrările monumentale de caracter «mural» să le spunem, adică despre marile opere de artă încorporate într-un fel în arhitectura modernă, rezultat al colaborării fericite între artist plastic și arhitect. Marele mozaic de gresie al lui

https://biblioteca-digitala.ro





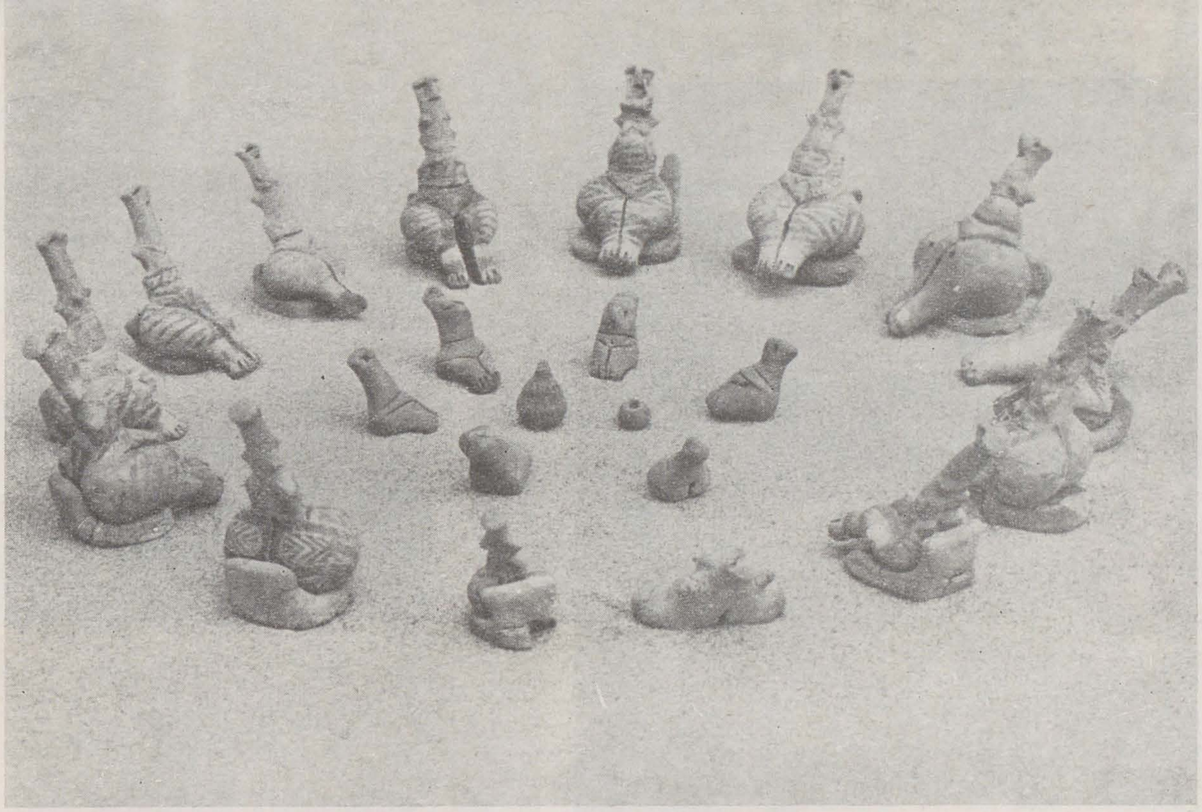


Fîntîna cinetică de la Drobeta-Turnu Severin funcționează în trei faze, noaptea cu lumini colorate (înălțimea figurilor centrale 6 m, jetul de apă 15 m, bazinul 23 × 25 m)

Constantin Blendea și Liviu Lăzărescu lucrat pentru Casa științei și tehnicii pentru tineret din Tîrgoviște, Decorația murală de la Clubul Tineretului de la Mediaș executat de Costel Badea, Eugen Cioancă și Dumitru Rădulescu, Panoul ceramic de la Băile Amara al lui Vasile Celmare, Mozaicul lui Gheorghe Iacob pentru fațada Bibliotecii din Piatra Neamț, Mozaicul de pe fațada Centrului politico-administrativ din Ploiești aflat în studiul lui Vasile Celmare, sînt doar cîteva, din cele mai recente, lucrări de amploare menite să contribuie nu numai la realizarea unui spațiu echilibrat din punct de vedere plastic în noile centre ale orașelor noastre, ci să promoveze concepția unui urbanism total în care funcționalul se împletește organic cu valențele estetice și educative ale operelor de artă complexe.

Există însă nenumărate posibilități deschise în cuprinsul mai tuturor orașelor românești, păstrate parcă anume pentru implantarea unor opere de artă de for public. Opere de mare sensibilitate modernă și în același timp de pregnantă individualitate românească, prin temă și prin modalitatea expresivă, cum sînt Victoriile și Maternitățile lui Paul Vasilescu, ca și impresionanta sa Compoziție, lucrări ale unor mari talente ca Gheorghe Iliescu-Călinești, Vasile Gorduz, Horia Flămându, Cristian Breazu, Adrian Popovici, Doru Covrig, Leonard Răchită, Ion Pârvan, Silvia Radu, ca să nu mai vorbim de operele lui Ion Irimescu, Ion Jalea, Gheorghe Apostu, iată doar unele, nu din posibilitățile, ci din realitățile existente ale unei mari școli de sculptură, ce pot înnobila profilul urbanistic contemporan din țara noastră. Dezideratul exprimat la atîtea « convorbiri » de a canaliza imensa putere de realizare artistică a tinerilor participanți la taberele de sculptură înspre lucrări destinate străzilor, piețelor, cartierelor, ca și marilor puncte de tranzit de pe drumurile țării, trebuie transformat într-o prezență semnificativă. Vechile centre urbane, cele reconstruite, mai ales, au de multe ori spații care rămîn neutre, lipsite de un accent care să pună în valoare ansamblurile de construcții. Firește, amplasarea unei opere de sculptură sau de artă monumentală este un act de răspundere ce implică nu numai simpla alegere a unui loc, deși și acesta este foarte important, ci integrarea într-un context armonios menit să pună în valoare ansamblul ca atare. Ar trebui să se generalizeze consultarea prealabilă a artiștilor plastici, participînd la acțiunea de proiectare, într-o anume fază, a complexelor urbanistice, pentru a evita situațiile în care sculptorului i se propun spații ce nu convin viziunii sale plastice și nici caracterului operei sale. De multe ori monumentalitatea unor opere de sculptură este anulată de o greșită plasare, răpind operei tocmai ceea ce ar fi trebuit să reprezinte și să afirme. Importanța unui act sau a unui personagiu în istoria țării de pildă. Statuia ecvestră a lui Mihai Viteazu de la Alba Iulia este parcă ascunsă după un zid din incinta cetății, atunci cînd ea ar fi trebuit să se proiecteze deasupra zidurilor în care marele voevod intrase triumfal ca unificator, pentru o clipă istorică, al tuturor românilor. Masa puternică a celor trei Frați Buzești de la Craiova cu greu poate fi văzută de pe strădița ce conduce la, fiind lipsită de perspectivă, în timp ce un majestuos Bălcescu este la Pitești, deși pe o stradă principală, aproape invizibil, fiind parcă ascuns într-un boschet. Statuile, mai ales cele evocînd gloria înaintașilor, sînt făcute să fie văzute de la distanță, să impresioneze prin amploarea spațiului stăpînit, să sublinieze ideea în numele căreia a fost ridicată. Sînt acestea umbre ce se cer evitate în viitor, numărul mare al operelor de artă monumentală destinate orașelor noastre impunînd grijă pentru valorificarea lor estetică și emoțională, educativă și patriotică. Atîtea din expozițiile ultimilor ani ca și permanenta acțiune a taberelor îndreptățesc speranța unor opțiuni din ce în ce mai fericite pe măsura valorii operelor create de artiștii plastici români înțelegînd și simțind măreția trecutului și prezentului deopotrivă, lucrînd pentru viitor.

https://biblioteca-digitala.ro



o importantă descoperire arheologică

dan monah

În urmă cu o jumătate de secol un cercetător, acum celebru (Mircea Eliade), atrăgea atenția asupra valorii deosebite a preistoriei și artei preistorice din România prin care vedea o cale de pătrundere pentru spiritualitatea românească în conștiința universală. Numărul capodoperelor preistorice din România este impresionant, întrecînd atît ca număr cît și ca valoare pe cele din țările vecine. Aproape fiecare cultură preistorică din România a creat opere de artă deosebit de valoroase. De cîtva timp atenția noastră a fost polarizată de cercetarea culturii Precucuteni, civilizație mai puțin cunoscută decît celebra ei urmașă — cultura Cucuteni. Acestui fapt i se pot da mai multe explicații: Cetățuia — Cucuteni a fost descoperită în urmă cu 98 de ani, în timp ce precucutenianul a fost descoperit și definit ca civilizație abia în 1936. Atenția arheologilor a fost « monopolizată », mult timp, de strălucita civilizație și artă cucuteniană. Capodoperele cucuteniene sînt greu de enumerat chiar și de specialiști, în timp ce din vremea culturii Precucuteni putem aminti doar « Gînditorul de la Tîrpești », statuetă asemănătoare cu și mai celebrul « Gînditor de la Hamangia ».

Săpăturile arheologice, destul de restrînse pentru cercetarea culturii Precucuteni, nu ne oferă decît o imagine lacunară despre arta înaintașilor purtătorilor culturii Cucuteni. În urmă cu cîțiva ani a fost descoperită o stațiune arheologică de excepție în comuna Poduri din județul Bacău. Pe o suprafață de circa 12.000 m², timp de un mileniu și jumătate, s-au succedat nu mai puțin de nouă așezări, rînd pe rînd distruse de incendii violente și cu consecvență reconstruite pe același loc. Tell-ul cucutenian de la Poduri constituie, pînă în prezent, un unicat în aria de răspîndire a complexului Cucuteni-Tripolie. Cele trei campanii de săpături arheologice desfășurate pînă în prezent au adus noi dovezi cu privire la filiația Precucuteni-Cucuteni și au demonstrat existența unor strălucite tradiții artistice la cumpăna dintre mileniile V și IV î.e.n.

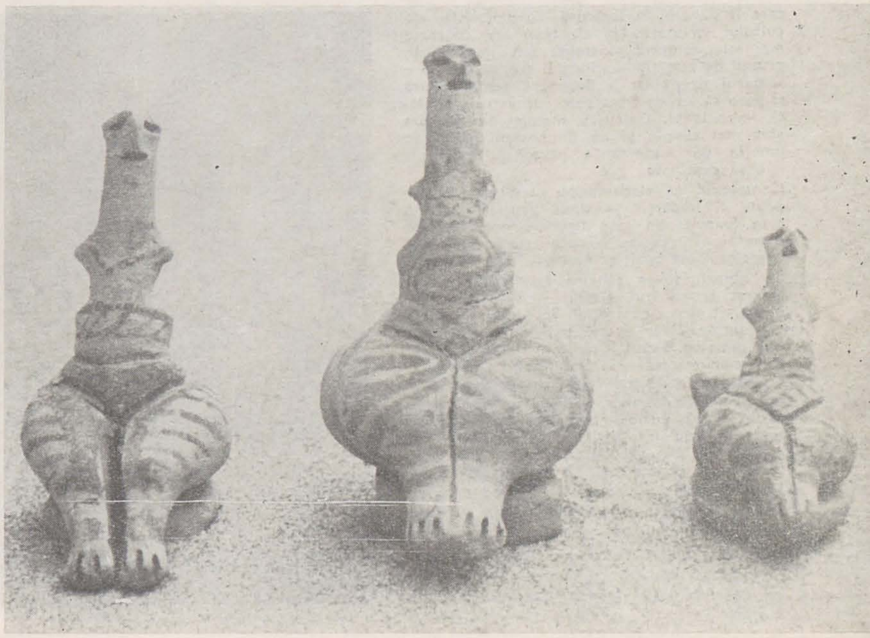
Într-o construcție deosebită, un sanctuar din faza Precucuteni II, au fost descoperite două grupuri de statuete de o inestimabilă valoare artistică și care aruncă lumini noi asupra vieții spirituale a oamenilor de la sfîrșitul mileniului V î.e.n. Sanctuarul precucutenian apare ca o solidă construcție din lemn și lut, prevăzută cu două vetre. Lîngă prima vatră au fost găsite șapte statuete din lut ars aflate într-o anumită relație. Primul personaj, fără îndoială cel mai important, reprezintă o « Matroană » corpolentă, cu capul sumar modelat și tras mult spre spate într-o atitudine de invocare. Gîtul este scurt și masiv, pîntecul proeminent, voluminos, subliniat printr-o incizie pe talie. Sînii sîn alungiți, căzuți, șoldurile ample, coapsele robuste și pline. Totul este subordonat ideii de fecunditate și celei mai generale de fertilitate. Personajul este prezentat în poziție șezîndă, pe un tron de lut decorat cu crestături pe margine, modelat special pentru ea. Cu toate că statueta este mică, doar 4,2 cm înălțime, modelarea este sigură dar subordonată dorinței de a prezenta « Zeița-Mamă », strămoașa tribului, probabil stăpîna « misterului reînnoirii vegetației ». Celelalte statuete modelate după canoane diferite sînt toate feminine. Se remarcă strădania modelatorilor de a reprezenta schematic dar veridic personaje feminine legate de cultul fertilității, deosebit de important pentru o populație sedentară agricolă.

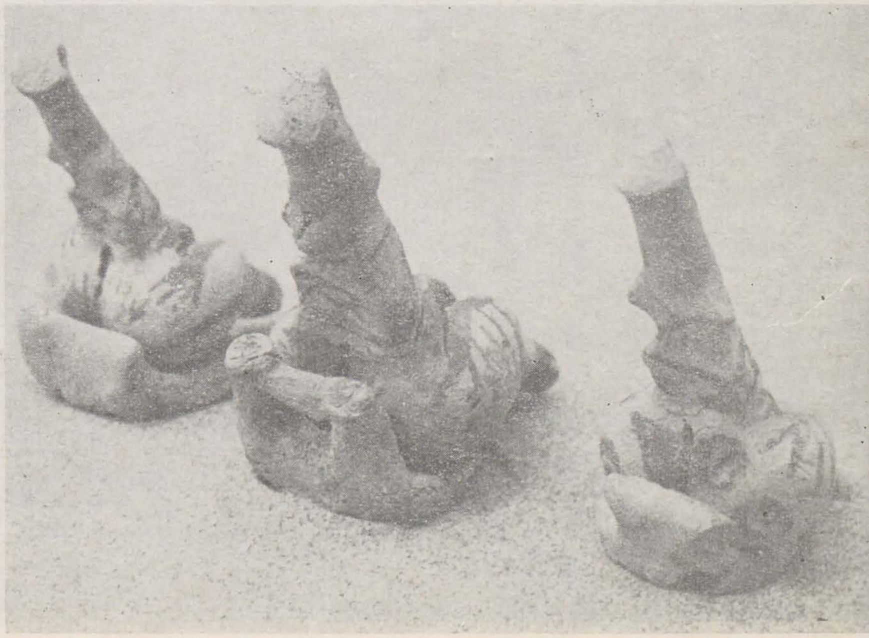
O atenție deosebită trebuie să acordăm celei mai mici statuete din grup care ne descifrează, printre altele, semnificația întregului complex. Figurina, foarte mică (doar 2,1 cm înălțime), este modelată în poziție șezîndă cu picioarele desfăcute, capul minuscul, pe care sînt marcați ochii, nasul și gura, este unit direct cu trupul. Bazinul și șoldurile sînt ample față de dimensiunile reprezentării, sexul feminin este indicat prin incizii. În mod clar, mult mai clar decît la celelalte cinci statuete, este vorba de reprezentarea unui copil de sex feminin, cel mai mic reprezentant al « Sfintei Familii » cum am numit acest grup de figurine. Mai mult, « Zeița-Mamă » pare să poarte în ea sămînța unei noi vieți. Reprezentare firească dacă ținem seama de concepțiile magico-religioase ale populațiilor agricole.

« Sfînta Familie », imagine ideală a « familiei terestre », este formată din « Zeița-Mamă » așezată pe tronul ritual, purtînd în ea sămînța vieții, și din cei șase « copii-zeițe » de vîrste diferite. Nu excludem faptul că unele reprezentări din acest grup ar putea fi în altă relație cu « Zeița-Mamă ». Unele statuete ar putea reprezenta zeități secundare cu unele atribute specifice. Totuși, rămînem cu mai multă încredere atașați interpretării că în acest caz este vorba de o portretizare a « Sfintei Familii », motiv plastic cunoscut și în alte civilizații preistorice. Lipsa elementului masculin nu trebuie să ne surprindă, el fiind, în astfel de situații, minor și poate subînțeles.

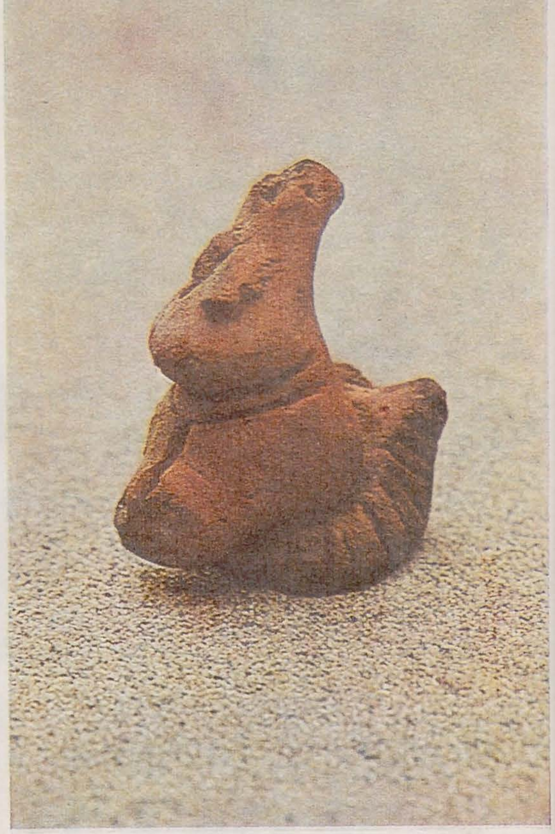
Cu tot schematismul și rigoarea canoanelor rituale precucuteniene, trebuie să remarcăm siguranța modelării, în special la « Zeița-Mamă », armonizarea volumelor, redarea realistă a unor elemente anatomice care conferă statuetei un aer straniu dar în același timp ilustrează cu precizie ideea de fecunditate și fertilitate. Chiar desprinsă din grupul statuetelor pe care l-am numit « Sfînta Familie » matroana de la Poduri apare ca o realizare de excepție în arta eneolitică sud-est europeană, rare exemplare ridicîndu-se la valoarea ei artistică. La această piesă demnă de remarcat este îmbinarea hieratismului reprezentării rituale cu elemente realiste ce-i conferă viață și forță. Aceeași știință a modelajului o întîlnim și la cîteva din cele mai mici statuete ale grupului. Una dintre figurine este « bondoacă », reprezentată în poziție șezîndă, aproape chircită. Dimensiunile foarte mici (2 cm) nu împiedică pe artist să schematizeze sever corpul omenesc, redus de fapt la un simplu bob de lut. Și la aceste dimensiuni artistul precucutenian a reușit să redea sexul personajului prin rotunjirea șoldurilor și a coapselor, mai mult, a reușit să-i dea o expresie mirată, uluită. Remarcăm că exemplarele foarte mici (2—2,1 cm) sînt modelate cu o siguranță și expresivitate de neînchipuit, cu o economie de mijloace incredibilă. Fiecare dintre statuetele grupului constituie o mică bijuterie, dar fără să se renunțe la cerințele canonului. Detaliile sînt adaptate cu iscusință dimensiunilor miniaturale ale figurinelor.

Sanctuarul descoperit în cea mai veche așezare de pe Dealul Ghindaru, la adîncimea de 4,15 m, ascundea însă o surpriză de mari proporții. În apropierea celei de a doua vetre, într-un vas de mari dimensiuni, sfărîmat de prăbușirea pereților, a fost descoperit un complex ritual *magnific*. Vasul în care se afla complexul a fost inițial acoperit de un alt vas, mai mare, așezat cu fundul în sus. Rostul lui era să protejeze piesele rituale. În vas au fost descoperite, probabil păstrate în paie de cereale, 21 de figurine feminine, 14 tronuri rituale și două mici obiecte din lut ars. Cea mai mare parte din tronurile rituale (13) s-au păstrat în bune condițiuni. Din cel de al patrusprezecelea tron nu am găsit decît un mic fragment. Inițial au fost, probabil, 15 tronuri, cîte unul pentru fiecare dintre statuetele mai mari cu decor pictat. Tronurile au forme diferite fiind confecționate special pentru un anumit personaj. Presupunem că zeiței principale îi era rezervat tronul cu spătarul în formă de coarne pe





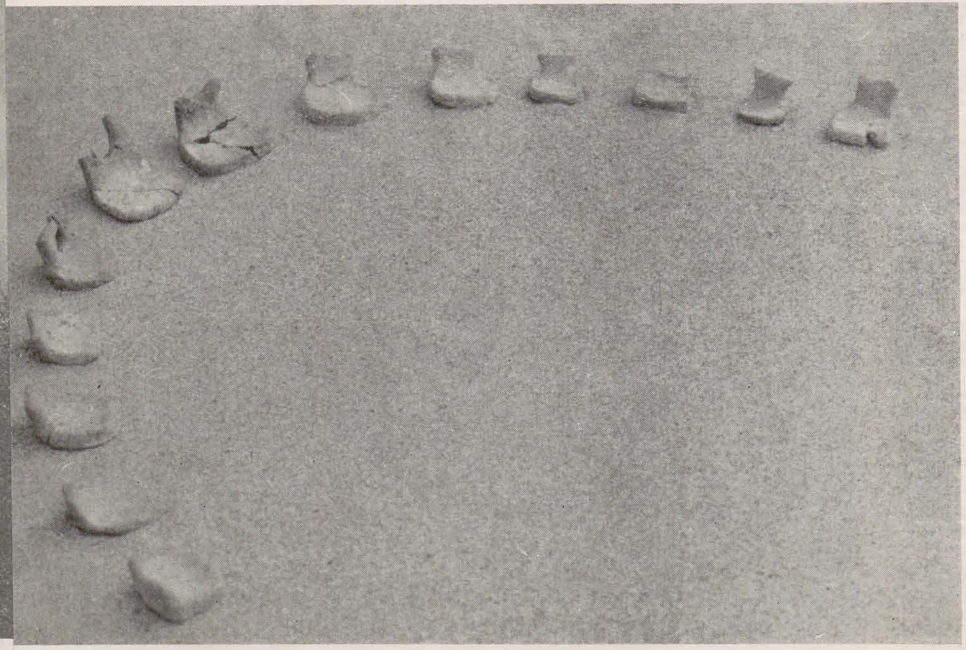
https://biblioteca-digitala.ro



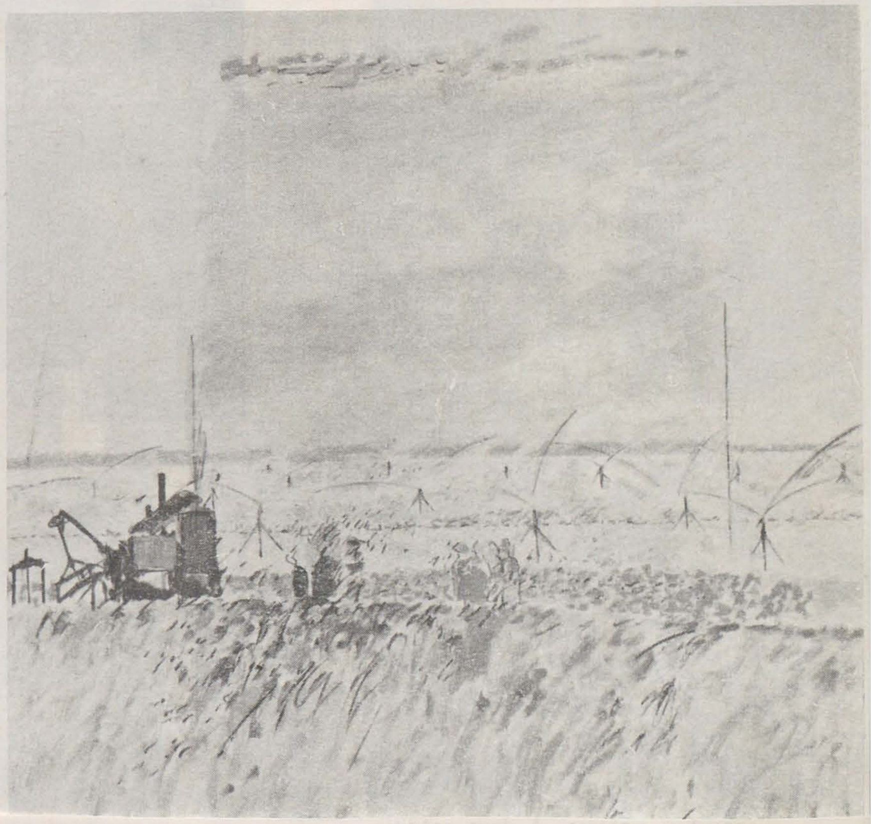
care îl punem în legătură cu elemente ale cultului virilității. Un alt tron are coarnele mai mici, arătînd existența unei ierarhii în grupul de zeități. În sfîrșit al treilea tron are spătarul drept cu o decupare semicirculară și pare să fie destinat celei de a treia zeități ca importanță. Celelalte tronuri din lut ars sînt mai simple și de dimensiuni diferite în funcție de importanța personajului căruia îi erau destinate.

Complexul de statuete pe care-l prezentăm poate fi împărțit în două grupuri. Primul este format din șase figurine nepictate de dimensiuni reduse. Toate statuetele sînt modelate în poziție șezîndă. Corpul este, de obicei, sever schematizat, capul sumar marcat la capătul gîtului scurt iar uneori este unit direct cu trupul. Șoldurile și bazinul sînt ample, chiar exagerate față de dimensiunile pieselor. Sexul feminin al reprezentărilor este clar marcat prin linii incizate. De data aceasta nu mai este vorba de reprezentarea unor « zeități-copii » ci de « zeițe » adulte, probabil mai puțin importante. Statuetele din acest grup nu au fost pictate dar sînt modelate cu îngrijire din pastă fină, arse oxidant, uniform, la culoare roșie-cărămizie.

Două personaje ne rețin în mod deosebit atenția. O statuetă modelată șezînd cu capul și bustul puternic « trase » spre spate. Capul este vag schițat prin ciupirea lutului care formează o creastă ce reprezintă nasul. Pe cei doi lobi astfel formați sînt marcați, prin



https://biblioteca-digitala.ro



incizii, ochii, iar sub « nas » o tăietură ușor oblică reprezintă gura. Sînii alungiți sînt « crestați » orizontal, probabil pentru a sugera un tatuaj. Pîntecul este proeminent, vrînd, probabil, să sugereze graviditatea. Statueta pare, prin dimensiuni și modelare, să reprezinte personajul cel mai important din grupul figurinelor nepictate. În sfîrșit o mică statuetă expresiv modelată are reprezentată o coroană sau o coafură complicată. De data aceasta artizanul a renunțat la reprezentarea gîtului, modelînd un cap disproporționat cu restul trupului. Capul coboară pînă aproape de talie, iar bustul dispare cu totul. Nasul proeminent « en bec d'oiseaux » îi dă aerul unei păsări. Ochii alungiți vertical (!) și gura mică subliniază expresia mirată a statuetei. Întregul grup aflat pe o poziție « subordonată » față de grupul statuetelor pictate are un aer straniu.

Din cele 15 statuete de dimensiuni mai mari (6—12 cm) trei exemplare au pictura corodată, dar inițial au fost pictate. Una dintre acestea reprezintă un personaj scund cu bazinul și șoldurile exagerat de largi față de dimensiunile figurinei. Sînii, destul de mari, sînt fermi, capul mic cu gura larg deschisă sugerează parcă « răutatea ». Brațele, modelate sub forma unor proeminențe conice au la extremități reprezentate, prin incizii, brățări. Cu toată schematizarea pronunțată statueta pare să reprezinte o femeie mai în vîrstă, obeză. O altă statuetă, de pe care pictura s-a șters, are un gît lung cilindric la capătul căruia a fost sumar modelat capul. Figurina este mai zveltă decît altele, cu sînii fermi și gura deschisă și rotunjită în așa-numita atitudine de orantă, de invocare.

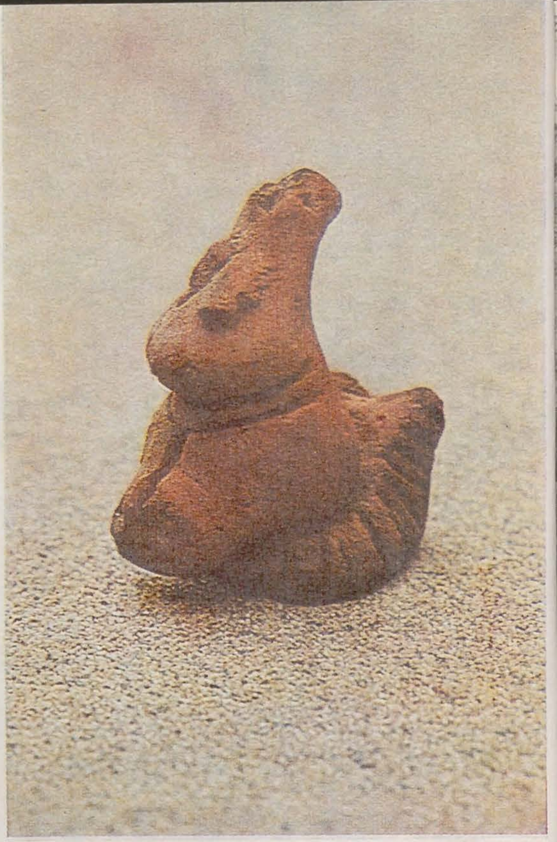
O atenție deosebită trebuie să acordăm uneia dintre statuetele pictate care pare să înfățișeze personajul cel mai important din întregul complex. Capul este modelat la extremitatea gîtului lung cilindric, ochii piezişi sînt adînci, nasul destul de proeminent se ridică deasupra gurii dîndu-i o expresie gînditoare. Două proeminențe conice marchează brațele, dar printr-o ciudată inadvertență mîna dreaptă este modelată chiar pe gît, în poziția orizontală, palma fiind încleștată pe cotul mîinii stîngi care este ridicată și sprijinită de obraz. Cu toată modelarea rigidă, nefirească, gestul subliniază expresia de îngîndurare dorită de artistul precucutenian. Modelarea trupului este tradițională și poate datorită acestui fapt este sigură și echilibrată. Se remarcă sînii realist modelați, căzuți, alungiți, de femeie care a născut și alăptat numeroși copii. Imediat sub sîni statueta este acoperită de o angobă din lut fin gălbui pe care a fost pictat un bogat decor geometric cu ocru roșu fixat prin ardere. Personajul are o atitudine demnă, hieratică dar nelipsită de un aer uman, parcă ușor obosit. Este singura figurină care are modelate brațele din întregul complex. În fața ei nu putem să nu ne gîndim la seria de statuete cunoscute sub numele de « gînditori ». Fără îndoială gestul reprezentat are o valoare magică, rituală, greu de stabilit după trecerea a aproape șase milenii. Celelalte statuete pictate sînt modelate după canonul obișnuit dar fără să fie identice. Mici detalii de modelare, de atitudine sau decorul pictat le individualizează, le conferă o notă personală. Acest lucru ne face să credem că fiecare reprezenta un anumit personaj cu atribuții specifice în cadrul grupului de zeițe. Una dintre ele poartă la gît un colier modelat plastic din lut. Altele au coliere pictate cu culoare roșie. În sfîrșit cîteva au un soi de centuri pe talie de asemenea pictate cu ocru roșu. Uneori o diagonală franjurată pleacă de pe umăr și se leagă de centură. Pe cîteva statuete se observă pe coapse benzi de piele sau țesătură care se termină cu franjuri. Sînt fără îndoială piesele unei costumații rituale. Mai mult, aproape toate statuetele au gleznele cuprinse de un fel de jambiere trasate cu culoare roșie. Bogăția decorului și culoarea roșie aprinsă le conferă un aer sărbătoresc, o oarecare vioiciune, fără însă a le răpi din expresia stranie, chiar grotescă, plină de importanță și demnitate.

Reflectînd asupra ansamblului de figurine de la Poduri credem că ne aflăm în fața portretizării unei părți din panteonul populației precucuteniene. În vasul cu idoli au fost descoperite și două obiecte care ridică dificultăți deosebite de interpretare: o mică sferă de lut ars decorată cu crestături și cu o gaură pe mijloc și încă un obiect bizar. Al doilea obiect este de formă conică cu o « creastă » decorată cu incizii. Aceleași incizii organizate în grupuri se observă și pe « corpul » piesei. În momentul de față nu putem avansa nici o ipoteză cu privire la rolul și semnificația acestor piese care aveau însă o importanță majoră, subliniată și de unicitatea lor.

În neo-eneoliticul european mai sînt cunoscute cîteva complexe rituale interesante (Sabatinovka, Kolomișcina, Ovčearovo și Ghelăiești) cu elemente asemănătoare celui de la Poduri. Ultimul însă le depășește nu numai prin numărul de piese și informații clare despre concepțiile magico-religioase ale populației precucutiene ci și prin valoarea deosebită a realizării artistice. Este de altfel cel mai vechi complex de acest gen din întreaga Europă.

Rigid încorsetat de canonul modelării rituale, de legenda fiecărui personaj și de semnificația grupului, artistul sau artiștii precucutenieni au reușit să dea viață, expresivitate și chiar o notă de mister statuetelor modelate. Amănunte ale modelării arată știința redării valorilor plastice ale corpului omenesc, stăpînirea mijloacelor de expresie plastică. Pînă de puțină vreme cultura Precucuteni era considerată ca neavînd o plastică comparabilă cu cea a civilizațiilor Hamangia și Gumelnița cu care este parțial contemporană. Complexul de figurine de la Poduri ne semnalează posibilitatea unor surprize de proporții pentru arta acestei civilizații. Descoperirea pe care am prezentat-o demonstrează pe de o parte valoarea artistică incontestabilă a artei preistorice în general și, lucru mult mai important pentru noi, susține ideea că teritoriul patriei noastre a fost unul dintre cele mai fertile, poate cel mai important centru de civilizație preistorică din Europa. Pe pămîntul generos al României s-au succedat civilizații străvechi și strălucite în cadrul cărora au fost create opere de artă de valoare inestimabilă ce constituie importante contribuții la zestrea artistică a umanității. Din păcate acestea sînt destul de puțin cunoscute în afara cercurilor de specialiști. Avem o artă preistorică de excepție cu realizări unice cu care nu trebuie doar să ne mîndrim ci avem obligația de a le cerceta, de a le pune în circuitul valorilor internaționale.

https://biblioteca-digitala.ro



care îl punem în legătură cu elemente ale cultului virilității. Un alt tron are coarnele mai mici, arătînd existența unei ierarhii în grupul de zeități. În sfîrșit al treilea tron are spătarul drept cu o decupare semicirculară și pare să fie destinat celei de a treia zeități ca importanță. Celelalte tronuri din lut ars sînt mai simple și de dimensiuni diferite în funcție de importanța personajului căruia îi erau destinate.

Complexul de statuete pe care-l prezentăm poate fi împărțit în două grupuri. Primul este format din șase figurine nepictate de dimensiuni reduse. Toate statuetele sînt modelate în poziție șezîndă. Corpul este, de obicei, sever schematizat, capul sumar marcat la capătul gîtului scurt iar uneori este unit direct cu trupul. Șoldurile și bazinul sînt ample, chiar exagerate față de dimensiunile pieselor. Sexul feminin al reprezentărilor este clar marcat prin linii incizate. De data aceasta nu mai este vorba de reprezentarea unor « zeități-copii » ci de « zeițe » adulte, probabil mai puțin importante. Statuetele din acest grup nu au fost pictate dar sînt modelate cu îngrijire din pastă fină, arse oxidant, uniform, la culoare roșie-cărămizie.

Două personaje ne rețin în mod deosebit atenția. O statuetă modelată șezînd cu capul și bustul puternic « trase » spre spate. Capul este vag schițat prin ciupirea lutului care formează o creastă ce reprezintă nasul. Pe cei doi lobi astfel formați sînt marcați, prin

epocii) și rigoarea. A doua condiție (ele nu sînt enumerate în ordinea importanței) este calitatea intrinsecă

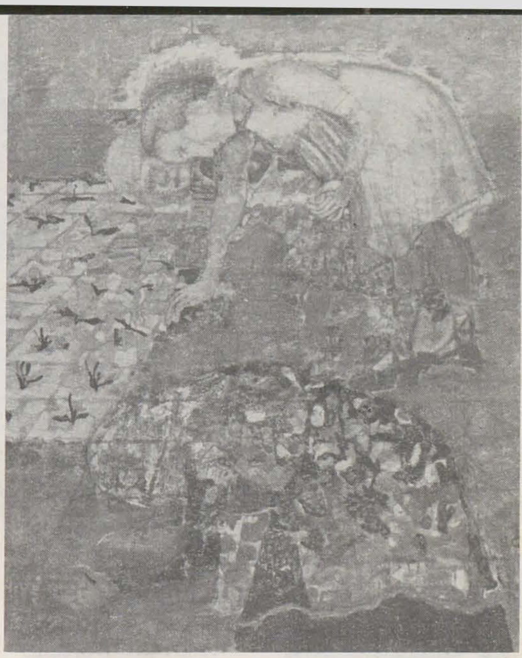
* în sensul refuzului de a accepta modul specific de a angaja raporturi cu realitatea al artei unei anume perioade istorice.

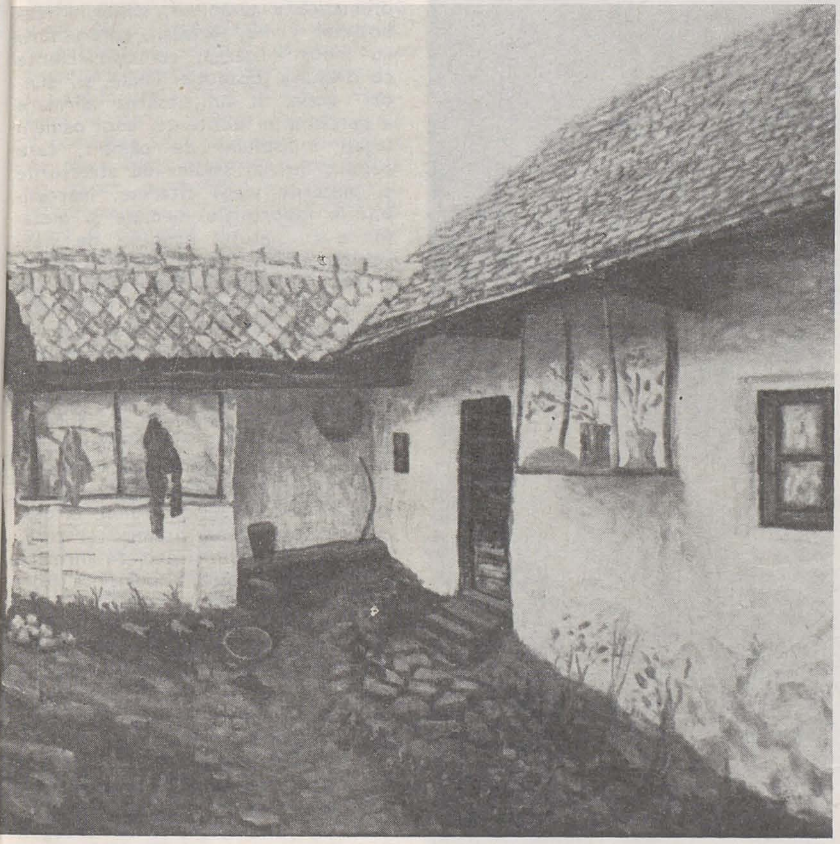
ter global. Cît despre figurarea în imagini, lucrurile se consumă simplu și eficient. Marea Zeiță a lumii pri-

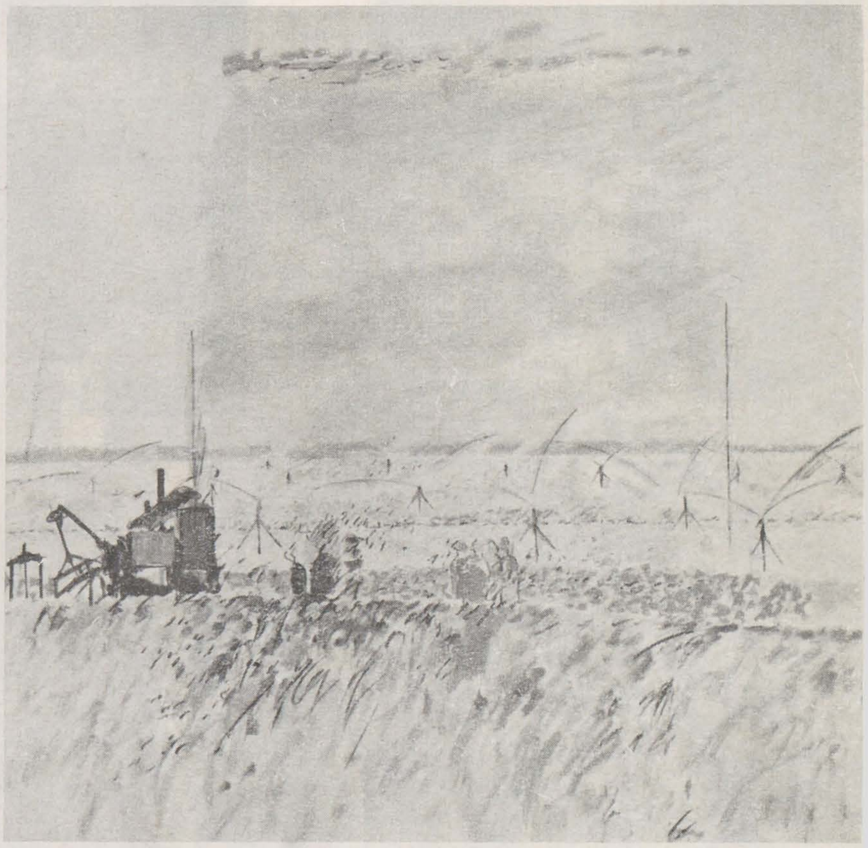
de știință pură sau aplicată, a devenit o anomalie și un anacronism, care atrage doar o categorie specială de poeți de mîna a doua. În epoca modernă *Georgicele* au fost urmate de *Cidrul* lui John Phillips, de *Lîna* lui Deyer, de *Les Jardins* ale Abatelui Delille. Și în locul unei *De Rerum Natura* ne-am pomenit cu oribila *Urania* a lui Tiedge și cu elegantele absurdități ale lui Erasmus Darwin ». Și să încheiem acest lung citat dintr-un eseu care, în fond, ar fi fost probabil cea mai adecvată cronică la expoziția de față, cu această observație ironică și atît de adevărată. « Cu cît referirile la o știință perimată sînt mai precise, cu atît mai grotești or să apară ele în ochii cititorului de mai tîrziu, cititorului dintr-o epocă mai luminată din punct de vedere științific », și să fim de fapt recunoscători situației că « simplul fapt că trăim într-un secol al științei a eliberat poezia de nevoia de a face numeroase referiri directe

* Aldous Huxley, *Literatură și știință*, in « Și restul e tăcere », Univers, București, 1977, p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro



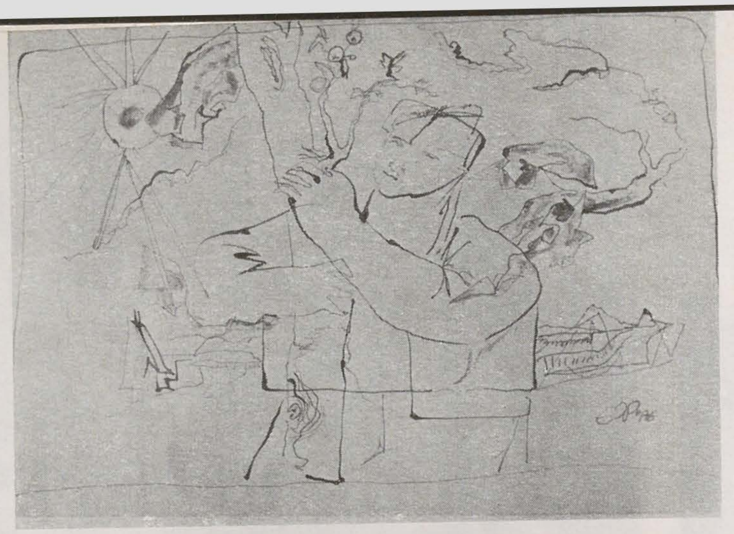
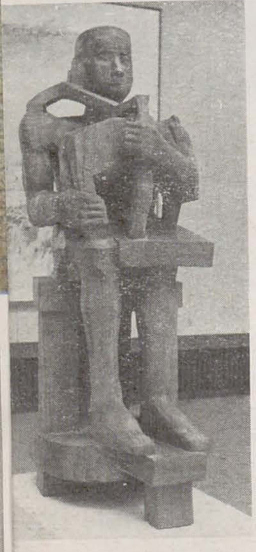




1. *DIMITRIE GAVRÎLEAN: Ritual agricol*
2. *NICOLAE GROZA: Floarea soarelui*
3. *GEORGETA NĂPĂRUȘ: Muncile de primăvară*
4. *HORIA BERNEA: Curte*
5. *ION BITZAN: Cîmp fertil*

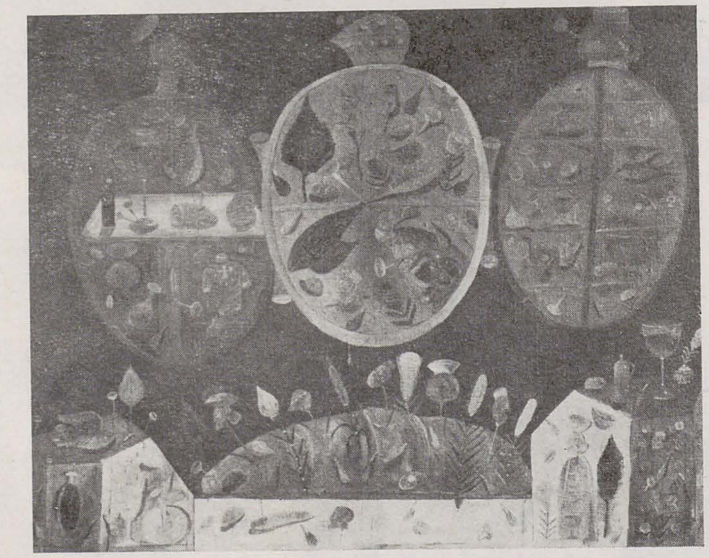
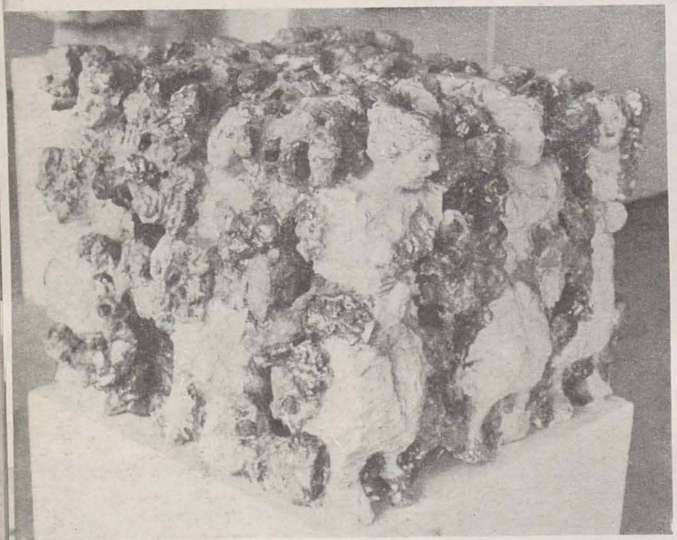
6. *DAN CRISTIAN: Amenajări piscicole la Dunăre*
7. *CONSTANTIN BACIU: Zootehniști*

https://biblioteca-digitala.ro

p. 16
1. CONSTANTIN BLENDEA: *Bucuria pămîntului*
2. PAUL ERDÖS: *Toamna înflorită*
3. FLORENTIN TĂNĂSESCU: *Permanențe*
4. ȘTEFAN PELMUȘ: *Ofranda cîmpiilor*
5. SILVIA RADU: *Printre flori și fructe*
6. GHEORGHE I. ANGHEL: *Lanuri de floarea soarelui*
7. VIOREL MĂRGINEAN: *Cîmpuri*
8. VASILE GORDUZ: *Conversînd cu o oaie*

p. 17
1. VASILE KAZAR: *Compoziție II*
2. ION IRIMESCU: *Compoziție*
3. MARIN GHERASIM: *Vatră III*
4. CONSTANTIN PACEA: *Natură moartă*
5. VASILE CELMARE: *Spre tîrg*
6. GETA MERMEZE: *Rod bogat*
7. ION SĂLIȘTEANU: *Oameni de sub munte*
8. ION GHEORGHIU: *Grădină suspendată*

și detaliate la știință ». În cazul nostru, al imaginilor convergente pe tema dată, simpla citare a unor mijloace tehnice moderne, sau realități vizînd agricultura, nu implică, în fond, un mesaj esențial.

Desigur, aspectul abordat pînă acum, al raportului între limbajul artistic și cel științific, nu epuizează problemele ridicate de o expoziție ce își propune să vorbească nu numai despre agricultură ci și despre țărani. Există marea și inepuizabila temă a vieții țărănești, acest univers care se exprimă în fond în arta populară, și care rămîne un domeniu fascinant dar mereu misterios și ermetic în mobilurile sale cele mai adînci, spre care se apleacă artiștii moderni. În literatură universul rural centrează unele din cele mai reprezentative creații. De la Tolstoi la Șolohov, de la Steinbeck la Faulkner, de la Asturias la García Marquez, de la Rebreanu la Marin Preda și la Buzura, existența dramatică a țărănimii, sfîșierile războaielor civile, sărăcirii, confruntării cu industrializarea, contopirii lente cu orașul și disoluției finale, și, uneori, grava și liniștitoarea afirmare a persistenței existenței unor oameni legați indisolubil de pămînt, care produc hrana, străini de stressurile și plăcerile vieții citadine, inaccesibili la raporturile mediate și metaforice cu natura, propuse de viața contemporană, fiindcă sînt încă legați, și vor fi probabil totdeauna, chiar și atunci cînd sistemele de informație modernă și confortul au pătruns în mediul rural, de miracolul recoltei, al ciclurilor eterne ale vieții și morții vegetale, au constituit un *subiect*. Avem versiuni fabuloase sau sordide sau dramatice, sau idilice, sau « realiste » ale acestei lumi prin care continuăm să supraviețuim. Nenumărate moduri de a ne face sensibili la destinul celor ce ne hrănesc și care, lipsiți de retorism și deci de afirmare socială zgomotoasă, rămîn, ca totdeauna, clasa fără care nici o societate nu ar putea supraviețui, și singura care ar putea în fond supraviețui singură. Artele vizuale au o tradiție la fel de impresionantă în « reprezentarea » acestui univers, chiar dacă o tradiție discontinuă: țăranul acela arînd la marginea mării în care se prăbușește Icar și se îneacă efemera strălucire a gestului său de desprindere de pămînt, pictat de Bruegel, toți țăranii petrecăreți pictați de el și Jordaens și de alți flamanzi, *Angelusul* lui Millet, țăranii tragici pictați de Vincent Van Gogh. În arta românească tema a făcut carieră și a fost abordată din toate punctele de vedere — ca sursă a adevăratei înțelepciuni, ca lume idilică și necoruptă (în toate formele de semănătorism), ca mobil al acțiunilor revoluționare. Cu nostalgie, cu gust de vodevil, cu tragism. De la țăranii lui Luchian *(Împărțitul porumbului)* — ar fi trebuit să încep totuși cu idilismul grigorescian — la victimele pictate de Băncilă, la țăranii demni ai lui Ressu, la pitorescul rafinat al lui Ghiață, la țăranii pur și simplu realist surprinși ai lui Corneliu Baba, desigur, nu tradiția în omagierea țărănimii ne lipsește. Dar, fără îndoială, omagiul cel mai plin de prestanță i l-a adus Brâncuși, care i-a transpus nu chipul, nu ridurile săpate de soarele arzător al zilelor de prășit, nu sudoarea și nici veselia petrecerilor cu lăutari, ci sufletul, spiritul capabil să filosofeze și să

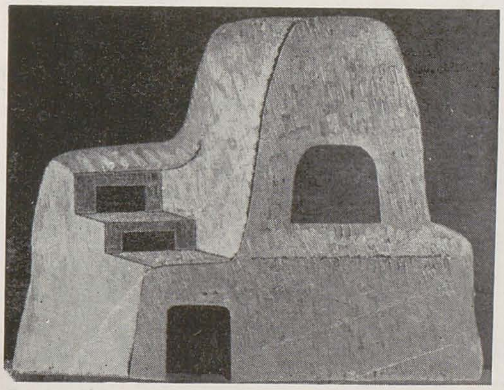
https://biblioteca-digitala.ro

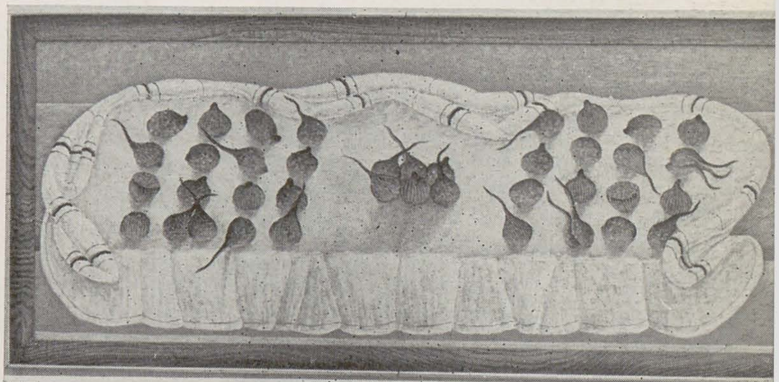
se exprime; acea persistență dincolo de orice istorie și vicisitudine și dizlocare. Le-a transpus într-un limbaj care comunică simplu, direct și fără dificultate cu sufletul omului modern celui mai rafinat al civilizației citadine. Brâncuși ne-a învățat că un monument nu trebuie să epuizeze epic tot ce gîndim despre subiectul omagiului, reînvățîndu-ne un lucru știut și uitat, că un semn cu cît e mai simplu și mai abstras se deschide spre mai multe semnificații. Să revenim, însă, după această lungă dar nu inutilă divagație teoretică, la momentul marcat de expoziția de la sala Dalles. Expoziția se deschide într-o epocă în care nu preocuparea pentru universul rural lipsește, doar că ea se face subtil, depășind citatul imediat din folclor. Mare parte dintre artiștii români contemporani frecventează cu asiduitate acest univers, în căutarea unei punți culturale, a unui specific plauzibil, a unei posibile sinteze între particularismul nostru etnic girat de o generalitate preistorică, și patrimoniul culturii universale ca premisă a accesului la altă generalitate. Cu ani în urmă (în 1977) Virgil Almășanu, a cărui vocație monumentală îl conducea spre o viziune simbolică de mare forță sugestivă, reprezenta un țăran confundat cu pămîntul, într-o majestuoasă orizontală. Era un mort al răscoalei, dar era, în același timp, temelia civilizațiilor ce au crescut pe pămînt, susținîndu-le povara și încolțind ca Osiris, de dincolo de moarte. Era un mod de a ne spune că țăranul a fost și a rămas, în condiția sa umilă și superbă, un zeu.

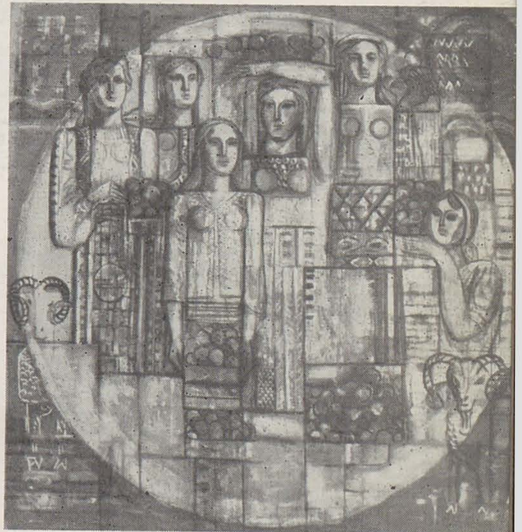
În ciclurile lui de *Hrane*, Horia Bernea propune o altă cale, sub masca inofensivă a naturii moarte, de a pătrunde în sensurile morale ale vieții rurale, în care profanul și sacrul se suprapun. El prezintă ofrande, o hrană (care nu e numai satisfacție biologică), roadele pămîntului, adevărul cel mai simplu și mai generos al belșugului. Marin Gherasim pictează și el, alături de *Cupole* și *Tronuri* și *Abside*, elemente ale suprastructurii spirituale, și *Vetre* țărănești, locuri ale miraculoasei persistențe a vieții, locuri care centrează lumea.

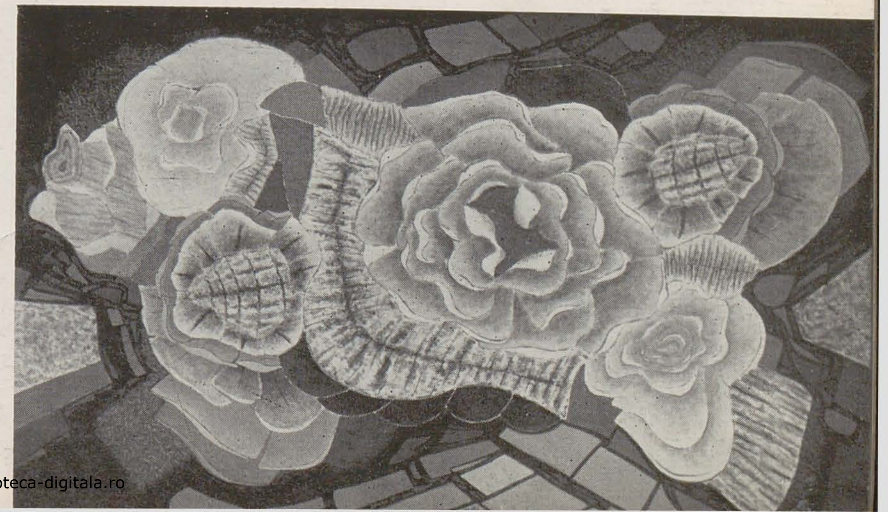
Teodor Moraru, într-un limbaj foarte modern, foarte distilat, readuce în universul familiarizat cu cibernetica și navele spațiale un întreg univers al tehnologiilor populare și al poeziei vieții țărănești (al unei vieți pe cît de simple pe atît de rafinate), în pînzele lui care regăsesc afinități de concepție și limbaj, și nu repere pitorești în universul culturii populare. Alexandru Chira (ne referim la artiștii preocupați constant de această temă și nu neapărat la cei prezenți în expoziție) încearcă să ne restituie într-o amplă reconstrucție poematico-imagistică, în cicluri cu ambiții exhaustive, monada primordială a civilizației, ograda și satul deschizîndu-se spre lume, prin izvoare și fîntîni-oglinzi, prin ferestre-poem, și chiar tractoare (elementul nou integrîndu-se cu adevărata-i valoare instrumentală, fără ostentație, în imagine ca și în realitate în care produce schimbări cantitative și nu calitative), tractoare-instrumente de produs ploaie, sau curcubee sau amintiri. . .

Ilie Boca încearcă să pătrundă în miezul fabulos și în mobilul vitalității acestei țărănimi care deține încă, surprinzător, secretul fericirii. Sculptori ca Gheorghe Apostu (mai ales în faza formelor

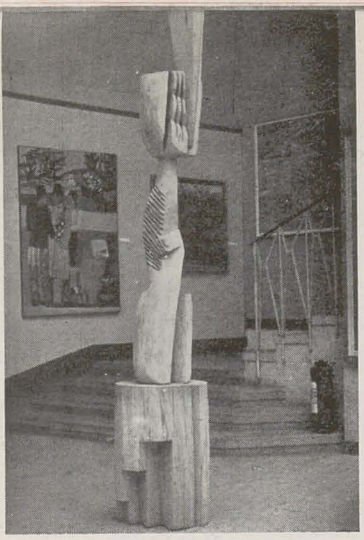


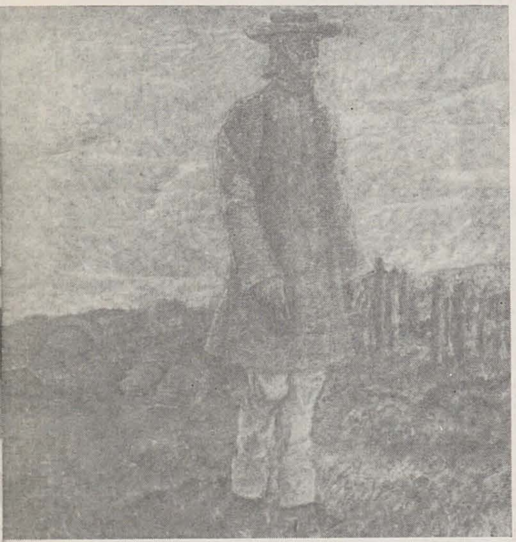
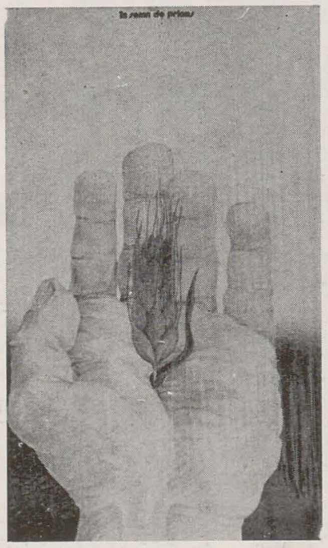
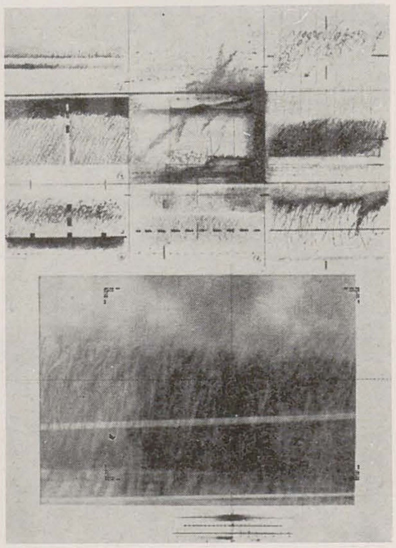






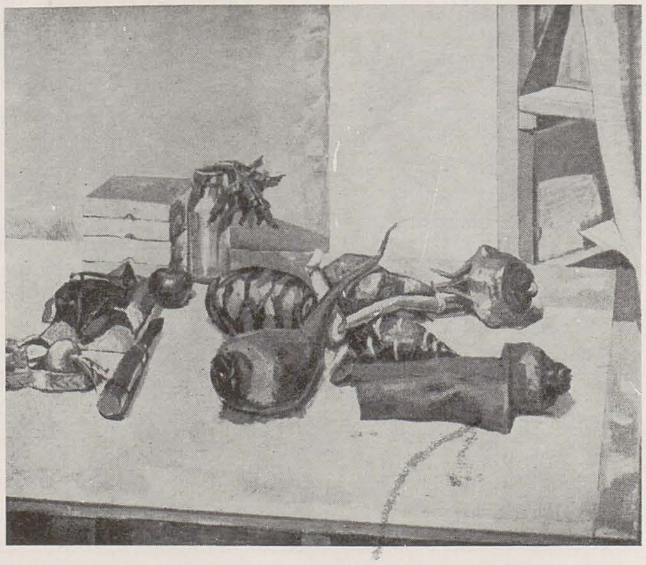
https://biblioteca-digitala.ro



p. 18
1. GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI: **Rodul seminţei**
2. IORGOS ILIOPOLOS: *Rod bogat*
3. LIANA AXINTE: *Pescarul*
4. PAUL GHERASIM: *Ţăran*
5. VALERIU GIODÎC: *În semn de prinos*
6. MIRCEA BACIU: *Lan*
7. VIOREL GRIMALSCHI: *Natură statică*
8. HORIA FLĂMÂNDU: *Compoziţie*
9. NICOLAE FLEISSIG: *Zootehnie*
10. IULIA ONIŢĂ: *Magna mater*

p. 19
PAULA RIBARIU: *Sămînţa (triptic)*
1. VIRGIL ALMĂŞANU: *Zi de sărbătoare*
2. ION JALEA: *Cioban*
3. ADRIAN POPOVICI: *Compoziţie*
4. PAUL VASILESCU: *Femeie cu spic*
5. BENKÖ MRAZEK BERTA: *Germinaţie*
6. PAVEL CODIŢĂ: *Muls mecanic*
7. SORIN ILFOVEANU: *Cîmpul*



spiralice (dar şi în monumentalele maternităţi), Gheorghe Iliescu-Călineşti, Horia Flămându (în etapa ansamblurilor de lemn), Radu Aftenie, Lazăr Florian Alexie şi Ion Berendea (autori de forme în ceramică) au găsit şi ei în lumea de semne a culturii populare adevăruri esenţiale ce pot genera limbaje foarte moderne. Lecţia lui Brâncuşi a fost fundamentală, iar ei s-au dovedit capabili să o înţeleagă fără a-i rămîne epigoni, aşa cum au înţeles şi universul rural fără a-i rămîne subsumaţi. Tapiseria — cu Ana Lupaş, Şerbana Drăgoescu, Ana Tamaş, Elena Hasche Marinescu, Maria Văgîi, Mariana Oloier, Ileana Balotă — fructifică de pe poziţii de mare avangardă ceea ce este esenţial în lecţia spirituală a artei populare.

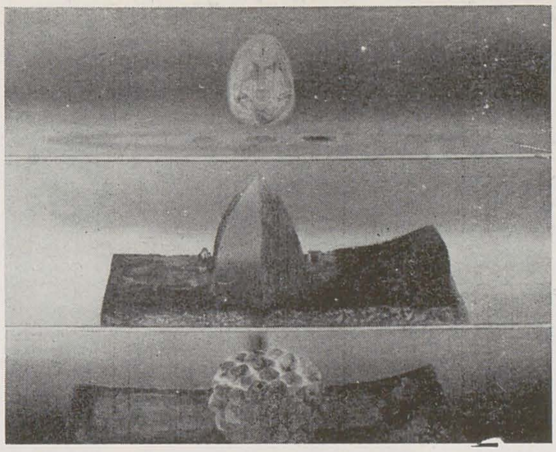
Desigur, nu toţi aceşti artişti sînt prezenţi în expoziţie. *Este însă important că ei sînt prezenţi în arta contemporană românească.*

Ar trebui să ne întrebăm de ce nu sînt prezenţi cu toţii. Acesta este însă subiectul unei dezbateri şi nu al unei cronici care a devenit (nu fără intenţie) mai curînd un eseu. Probabil că aici a funcţionat una dintre acele comodităţi, construite din reticenţa faţă de inedit, de care vorbeam la început, de preferinţa evidenţei în defavoarea esenţei unei idei.

Sînt, fireşte, în această expoziţie bogată în probleme, foarte multe lucrări cu adevărat remarcabile, la care să ne oprim, opere expresive, avînd acea frumoasă onestitate prin care artistul rămîne el însuşi atunci cînd atacă orice temă, onestitate faţă de ideea sa despre artă şi ideea despre artă a societăţii pe care o slujeşte şi care lansează comanda.

Sînt prezenţi liricii — Virgil Almăşanu, Ion Sălişteanu, Gheorghe I. Anghel, A.M. Agripa, Ion Blendea, Nicolae Iorga, Viorel Mărginean, artiştii unei viziuni mai clasicizante — Nicolae Groza, Brăduţ Covaliu, Traian Brădean, realişti de o factură aparte ca Horia Bernea (complementat discret de Ion Dumitriu), maeştri ai formei simbolice ca Marin Gherasim, cîţiva tineri care vor deveni curînd certitudini, şi încă mulţi alţii, reconstituind din portrete, peisaje, locuri, scene de muncă şi scene alegorice, naturi statice şi forme decorative, universul ţărănesc sub toate aspectele de la perenitatea (eternitatea) sa ca vatră de civilizaţie la angajarea sa într-un proces revoluţionar, aşa cum anunţă titulatura selecţiei. Există şi lucrările explicit apoteotice ale lui Ion Bitzan şi Vladimir Şetran. Sînt subtilele evocări grafice ale lui Vasile Kazar, Constantin Baciu, Ileana Micodin şi a multor tineri graficieni de talent. Sculptura, dincolo de a fi sau nu aderentă la temă, propune multe opere deosebit de frumoase. Una dintre ele este aceea a lui Vasile Gorduz, al cărui stil calm şi solitar patetic (ca o transpunere materială a filosofiei lui Blaga). Ne reţin de asemenea Paul Vasilescu (o prezenţă totdeauna fascinantă), Iulia Oniţă, Adrian Popovici şi foarte tînărul Florentin Tănăsescu, Gh. Iliescu-Călineşti, George Apostu, Cristian Breazu, Horia Flămându, Sava Stoianov. O lume de mase viguroase articulate în spaţiu, sau de modelaje gingaş finisate, forme acuzate şi aspre sau tandre inserări în lumină, universuri artistice ce se complementează, polemizează, converg într-un discurs cu adevărat elocvent despre valoarea sculpturii româneşti.

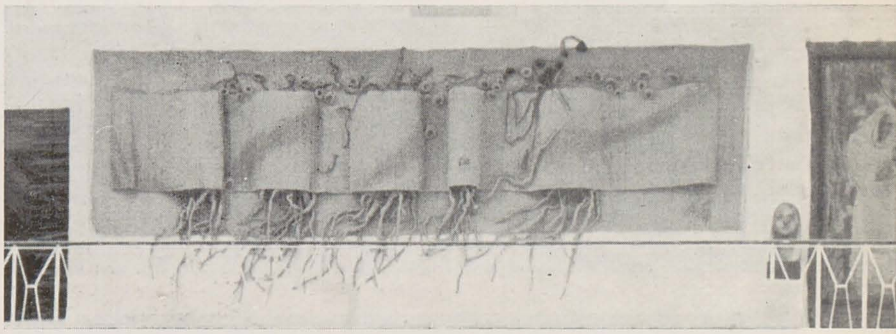
https://biblioteca-digitala.ro

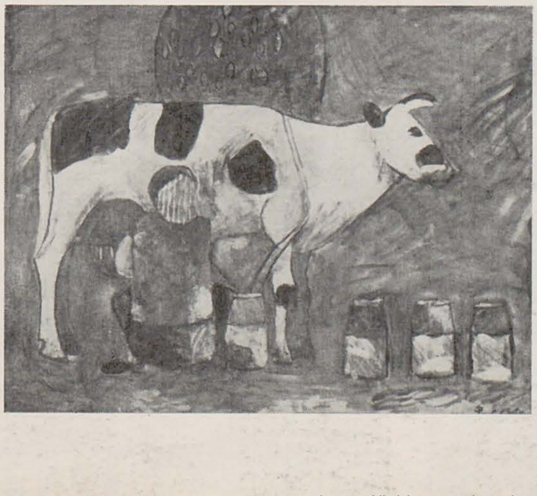


Cu inventivitatea ei ironică și plină de poezie, Silvia Radu ne readuce bucuria inocentă a tîrgurilor copilăriei noastre, într-o sculptură cu formă gravă de capitel și policromie jucăușă de turtă dulce. Cîteva tapiserii (atît de puține ! !) bifează unul dintre domeniile cele mai fecunde în comunicarea cu universul țărănesc.

Am putea conchide că toți privitorii au motiv să plece satisfăcuți din această expoziție, căci fiecare va găsi ceva pentru sine. Există și pictură-pictură (e valabil și pentru celelalte genuri) avîndu-și ca subiect propria splendoare, ca afirmare a armoniei lumii. Există lirism, evocări nostalgice și pline de farmec. Există și multă epică, în lucrări de factură hiperrealistă. Sînt prezente și opere îndelung elaborate intelectual. Și citări imediate din folclor. Și dramatism. Există de asemenea și multe dintre acele lucrări comode și ca lectură și ca sentiment, care cimentează de obicei relațiile cu marele public, tocmai fiindcă nu îl zguduie prin nimic, ajutîndu-l doar, pregătindu-l, poate, pentru marile emoții. Lipsesc destule lucrări pe care ne-am fi așteptat să le întîlnim în acest spațiu cultural care își propune un scop atît de complex și generos în fond, chiar dacă nu realizat în întregime, de a omagia țărănimea — lucru pe care îl făcea, cu alte mijloace, dar solidar în intenție, și expoziția *Studiul II*, deschisă în decembrie trecut la Timișoara.

Ceea ce e fundamental pozitiv în selecția de la sala Dalles, e faptul că, în fine, cu rare excepții, artiștii și societatea pe care o slujesc demonstrează a fi înțeles deopotrivă că e inutil să ceri artei, într-o epocă ce nu mai poate crede în utilitatea magiei, și cînd refacerea rituală a lumii după scenariul mitic a rămas doar o frumoasă aluzie culturală, total inutil, așadar să îi ceri să multiplice realitatea, să o îmbogățească cu duplicate de obiecte — de țărani, de cai, de tractoare, de cartofi, de lanuri de grîu. . . Că și atunci se referă la ele, în modul său specific, cînd le utilizează ca semne, o face cu alt scop (un scop estetic și moral) decît cel de a oferi un belșug iluzoriu și neutilizabil material. Un alt fapt încurajator și frumos pe care îl demonstrează expoziția, prin masiva prezență a liricilor, este că, dincolo de tot ce cunoaștem despre structura solurilor și utilitatea antetrupiței, și degradarea mediului din jurul marilor complexe industriale, și consecințele nefaste ale insecticidelor, și motivația glandulară a cîntecului privighetorii (ca să revenim din nou la Huxley) sîntem încă sensibili, ca totdeauna, la frumusețe. « Este un adevăr de o stranie complexitate, acesta legat de făpturile care pot gîndi la pasărea nemuritoare în termeni strict ornitologici, și care, în același timp (în ciuda ornitologiei și a murdăririi indelebile a acestor urechi) sînt copleșiți de frumusețea vrăjită cînd « Piere imnul tău de jale/ Prin pajiști, peste rîu" » *. . . Cînd, am completa noi, « Sara pe deal, buciumul sună cu jale ». . . cînd codrul (această premisă pentru potențiale chibrituri și scaune și creioane și scobitori) se leagănă « cu crengile la pămînt », cînd fluierul mioritic devenit — în absența sa imediată — un loc comun, încît ți-e aproape jenă să te mai și referi la el — dar cînd fluierul mioritic, totuși, încarcă cu străvechea lui înțelepciune serile deasupra unor coline despre care aproape nu ne mai putem imagina că există (obsedați de dramele irevocabile ale poluării și de viața noastră trepidantă de citadini). Dar pe care (coline) artiștii, la Măgura și la Săliște și la Căsoaia și la Hobița și la Arcuș le-au marcat cu monumente, aducînd fără îndoială un omagiu țăranilor, și dincolo de asta nouă tuturor. . .





---

* A. Huxley, idem, p. 287.

https://biblioteca-digitala.ro

fotografia românească în secolul XIX

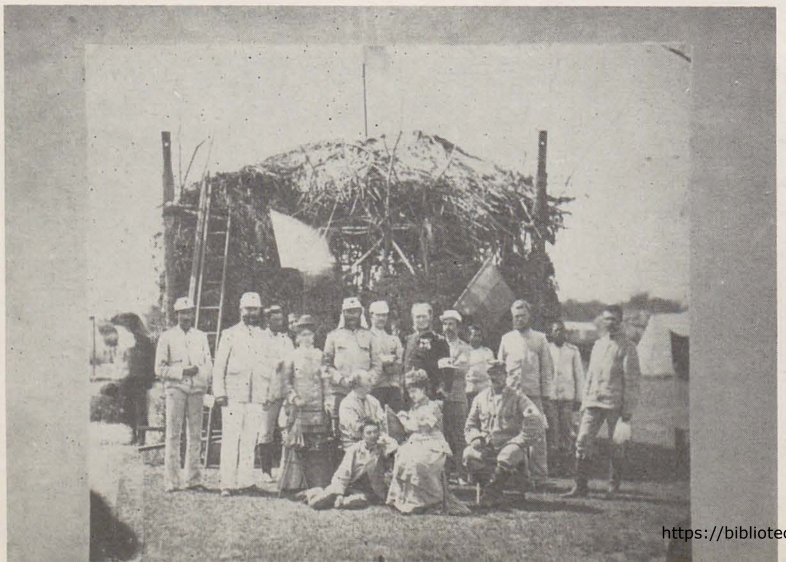
radu ionescu

La începutul anului 1839 Aragon comunica, într-o şedinţă a Academiei de Ştiinţe din Paris, rezultatele cercetărilor care confirmau naşterea unui nou procedeu tehnic; tehnic într-o măsură, în realitate însă o nouă ramură a artei: fotografia. Pe atunci la stadiu de incunabul, ea reprezenta doar modalitatea de a fixa o imagine, într-un singur exemplar, grevată încă de imperfecţiuni tehnice care-o făceau să semene mai mult cu o oglindă în care te priveşti la orele înserării. De la întrebările pe care şi le pusese Leonardo, legate de posibilitatea de a consemna, de a păstra, un chip sau un aspect fără a recurge la intermediul pictorului, şi pînă la descoperirea procedeului de către Daguerre şi Nièpce (1838) a fost o cale lungă. Din acel an 1839 însă evenimentele aveau să se precipite: descoperirea imaginii negative de către Fox Talbot (Callotipia), a suportului de hîrtie care înlocuia sticla sau metalul daguerrotipiilor şi, în sfîrşit, în 1873, a plăcilor fotografice de sticlă acoperite cu gelatino-bromură. Din acest moment drumul era nu numai deschis ci şi pregătit pentru a fi parcurs, în egală măsură, de practicieni cît şi de adevăraţi artişti.

Într-o epocă în care portretul în desen sau miniatura era moneda curentă a sentimentelor, cînd, acestea, ca şi picturile de mari dimensiuni, ţineau, în lumea abundentă a burgheziei în ascensiune, locul blazoanelor celor nobili, mulţi artişti modeşti, apţi doar să surprindă cu dificultăţi chipul modelului lor, privesc noua descoperire drept o salvare. Ce altceva decît false portrete sînt şi fotografia lui Andrei Şaguna, atent colorată cu acuarelă, ca şi acelea ale unui cuplu de negustori, şi ele colorate, montate într-o somptuoasă ramă de catifea, cu capac [1]? Pentru plătitori mai modeşti, sau poate datorită faptului că imaginea doar în alb şi negru nu satisfăcea îndeajuns, uneori cîteva accente de culoare mai fac o vagă trimitere la costisitoarele miniaturi. Cu cîte ştim pînă acum putem configura evoluţia artei fotografice la noi în ţară. Deosebit de important ne pare faptul că, în 1840, existau deja instalaţii de dauguerrotipie atît la Bucureşti cît şi la Iaşi, că ziarele din cele trei provincii româneşti ţineau la curent publicul cu noua descoperire şi cu perfecţionările ce i se aduceau şi că, în 1842 şi 1843, existau deja, după cum aflăm din gazete, chiar ateliere particulare de daguerrotipie în Bucureşti, Iaşi şi Braşov. Consemnăm deci aderenţa publicului la această descoperire, însă, mai important decît simpla practică, ne pare a fi aportul efectiv al fotografilor din România la confirmarea acestei îndeletniciri drept act de creaţie artistică. Nu avem posibilitatea să apreciem virtuţile estetice ale daguerrotipiilor ieşite din atelierul Wilhelminei Priez (1842) de pildă, însă socotim a fi fost o şansă pentru arta românească apetitul cu care Carol Pop de Szathmary s-a dedat practicii noii descoperiri, probabil de prin 1843 sau 1844. Artist dotat, cultivat, hărţuit de romantică nevoie de orizonturi inedite, Szathmary a impus fotografiei româneşti, încă din anii ei de debut, acea ţinută artistică demnă de titulatura de «pictor şi fotograf» cu care se recomanda acest clasic al fotografiei româneşti (şi de ce nu şi a fotografiei mondiale?). Desigur că nici unul dintre fotografii portretişti de la noi nu a debutat fotografiind, ca Szathmary, un fragment de sculptură, gest care îl defineşte drept un adevărat creator, căutînd doar, într-o nouă tehnică, lărgirea posibilităţilor sale de exprimare. Temperamentul său şi curiozitatea-i neobosită trebuie să fi fost incitate de posibilitatea de a fixa «ad vivum» scene din războiul Crimeii, impunîndu-se astfel, alături de Roger Fenton, un fotograf englez, drept primul reporter de război. În lunga sa carieră a executat nenumărate portrete, excelente, fără îndoială, însă un peisaj, un grup, o draperie aruncată pe un fotoliu, sînt adevăratele acte de nobleţe ale fotografiei româneşti. În climatul creat de el, un Wollenteit, un Schiewert, un Duschek, un Heck, un Mandy, printre alţii, au fost obligaţi să ridice fotografia-document la rangul de creaţie artistică. Chiar dacă sînt tentat să-i socotesc pe Wollenteit şi pe Schiewert superiori lui Szathmary ca portretişti, aceasta nu-i scade cu nimic importanţa.

Dezvoltîndu-se rapid pe cele două planuri — al practicii curente şi al creaţiei artistice — noua metodă de a aduce la cunoştinţa prezentului sau a viitorului un om, o faptă sau un loc se bucură de o imensă audienţă la public. Cercetătorii acestui domeniu (Prof. George Potra şi C. Săvulescu) au identificat pînă acuma vreo 50 de ateliere în Bucureşti înainte de 1900, iar în toate oraşele de provincie, pînă în cele mai mici, «stabilimente fotografice» se recomandau, prin calitatea execuţiei şi a materialelor folosite, drept rude apropiate ale acelor de la Viena sau Paris. Medaliile obţinute la confruntări internaţionale, încă din 1851 (consemnate într-un util studiu al lui Emanoil Bădescu) confirmă şi ele existenţa unui climat artistic, a unei nevoi pe plan social. Răsfoind un singur album de familie am putut adăuga cinci fotografi din Craiova anterioară anului 1900, încă neconsemnaţi, unei liste, şi aşa, impresionantă. Organizînd, la Biblioteca Academiei, în aprilie — mai 1982, o expoziţie de fotografii din secolul trecut, a prevalat dorinţa de a pune în lumină artiştii, iar nu bogăţia documentară a unei colecţii de aproape 150 000 de piese, studierea fotografiei în paralel cu aceea a picturii impunîndu-se drept o necesitate justificată de personalităţile bine distincte ale acestor adevăraţi artişti. În afara lui Szathmary, al cărui orizont depăşea cu mult pe acela al tuturor contemporanilor săi, severitatea gravă, demnă, îl defineşte pe Angerer, simplitatea şi căldura catifelată care scaldă imaginile, pe Wollenteit, înrudit, de aproape, cu mai recele Schiewert din Iaşi iar Franz Duschek şi Heck sînt portretişti excelenţi care sfidează formula, căutînd «să explice» modelul. Cîteva fotografii nesemnate, însă, prin subiect, cu certitudine făcute în ţară, apropie încă mai mult noul procedeu de lumea picturii. *Grădina publică de la Lacul Sărat*, este o imagine pe care sîntem siguri că Rousseau Vameşul ar fi semnat-o cu bucurie în ochi şi cu mîndrie, după cum aceea a unei clase de şcoală părăsită poate sta alături de exemple strălucite de pictură metafizică. Iscată din dorinţa de a lăsa mărturie un document, sau din pură bucurie estetică, această fotografie rămîne, sîntem convinşi, una dintre piesele de rezistenţă ale unei imaginare galerii a fotografiei naţionale. Pe spatele unui carton vechi, o mînă cu scrisul caracteristic veacului trecut, a însemnat: «motanul lui Alecsandri». Binehrănitul motan, pe o masă, pe care se mai află o carafă de cristal şi un pahar, ar fi putut, căzînd sub ochii lui G. Călinescu, să modifice considerabil viziunea criticului asupra poetului!

După ce fotografia a anexat arta, a venit rîndul, credem, ca arta să anexeze fotografia şi, utilizînd din plin informaţiile de ordin documentar pe care ni le oferă, avem totodată temeiul să o privim cu acelaşi respect şi admiraţie pe care o acordăm gravurilor, desenelor etc. Soră riguros contemporană a fotografiei europene, fotografia românească a deschis o fereastră în plus asupra realităţii filtrate de sensibilitatea cîtorva mari creatori.



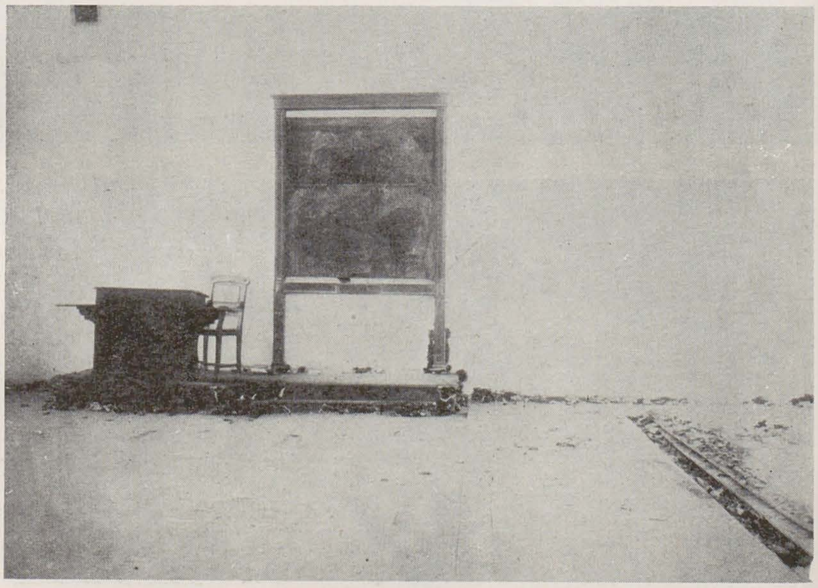
https://biblioteca-digitala.ro

p. 20
1. *Nica Căpitanovici (Fr. Duschek)*
2. *Sultana Cuza, mama domnitorului Al. I. Cuza*
3. *Chiprioaia Creţulescu (Fr. Duschek)*
4. *Spital de campanie, Corabia 1877 (În centru dr. Carol Davilla)*
5. *Sava Henţia în mijlocul elevelor sale, Sinaia 1883*

p. 21
1. *Rosetti-Bălănescu Lungu*
2. *I. L. Caragiale (metalotipie)*
3. *Marele agă Alexandru Bellio (1796—1862)*
4. *Portret de grup (Szathmary)*
5. *Portret de bărbat (Szathmary)*
6. *Compoziţie (Szathmary)*
7. *Bolta casei Hagi-Popp, Sibiu*

[1] **Exemplele citate, ca şi toate reproducerile aparţin colecţiei Bibliotecii Academiei.**

https://biblioteca-digitala.ro



1. Sofia Tăutu din Botoșani (Nestor Heck); 2. Margot Rosetti Giurgea Negulești, 1849 (Fanchette, Iași); 3. Profesorul Gr. Alexandru (Grande Photographie Centrale); 4. Nicula Cantacuzino Măgureanu-Deleanu, zis Niculae Canta (Angerer); 5. Frații Beldiman (Schiewert, Iași); 6. Generalul Ștefan Fălcoianu (Szöllösy); 7. Lacul Sărat, grădina publică, 1898 (W. Dunohowski); 8. Școala normală de învățători din Cîmpulung

https://biblioteca-digitala.ro

un xilograf moldo-vlah: damaschin gherbest stemarul

dragoș morărescu

Despre Damaschin Gherbest cercetările anterioare nu au putut preciza *dacă* — cum menționează N. Iorga [1] este una şi aceeaşi persoană cu episcopul de Buzău şi mai tîrziu al Râmnicului, dascălul chir Damaschin [2] Voinescu [3], cel născut în județul Dîmbovița, fost dascăl de slavonie la Şcoala domnească din Bucureşti, bun cunoscător de latină şi elină, traducător de opere ce vor contribui la înstăpînirea limbii române în biserică, importante volume publicate în majoritatea lor după moartea sa din 5 dec. 1725. Nu-l putem identifica cu gravorul pe Damaschin Voinescu, căci puținele sale tipărituri nu se remarcă prin imagini asemănătoare stilului gherbestin, sau cu vreun xilograf ucrainean [4].

Analizînd imaginile veacului, pe urmele acestui artist prodigios, despre a cărui biografie nu cunoaştem încă nimic, am putut contura şi defini opera, reconstituind periplul său.

El este artistul stăpînind meşteşugul xilogravurii ca nimeni altul, iar lucrările sale, deşi nesemnate, îl singularizează şi definesc. Mai mult ca probabil, numele său derivă de la măiestria cu care săpa gherbul, stema cum se denumeşte în *Dumnezeiasca Liturghie*, Iaşi 1679, « Stihuri la luminatul gherb a țării Moldovei », faima devenind nume : Gherb-est : Damaschin, Gravorul de steme.

Astfel se conturează existența sa din opera de gravor dinamic şi tiparnic rafinat, atît în Moldova unde debutează, cît şi în Țara Românească unde îşi va încheia existența. Îl întîlnim apărînd pentru prima oară în plină maturitate artistică la Iaşi în 1680, colaborator al ieromonahului de Bisericani, Mitrofan tiparnicul, împodobind cu bogată fantezie nenumăratele imagini din excepționala *Psaltire slavo-română* a mitropolitului Dosoftei, echivalent mai modest, dar tot atît de valoros ca şi *Cazania lui Varlaam* ilustrată de Ilie Anagnoste. Mai mult ca sigur cultura, ştiința tiparului şi măiestria de xilograf şi-a dobîndit-o în Polonia, poate la Uniev sau Liov, unde va fi fost trimis la studii de părinți sau cînd, probabil, va fi făcut parte din suita mitropolitului Dosoftei în refugiul sau captivitatea sa între 1673—1675, deoarece îi va deveni mai tîrziu un statornic ilustrator. De formație zugrav — pictor — desenator neîntrecut învățînd arta tiparului şi a gravurii, compune cu dezinvoltură şi iscusință porți de carte, frontispicii, inițiale şi vignete, unele inspirate de producția europeană a timpului, atît germană sau lyoneză, venețiană sau lioviană, dar marcate de profunda sa originalitate. Trece — în împrejurări ce nu le cunoaştem motivele — în Țara Românească unde, de la începutul anului 1682 pînă la sfîrşitul lui 1688, îl vom vedea activînd intens. Existența sa se va stinge, poate, înainte de zorii noului secol. Îi vom mai întîlni şi mai tîrziu gravurile sale reluate la Tîrgovişte în 1713 şi 1714, după care dată unele din inițialele sale vor mai apare, cînd şi cînd, în tot cursul secolului.

Poarta *Psaltirei* slavo-române, inspirată de gravurile venețiene ale tipografului N. Glikis, subvenționat de Şerban Cantacuzino, are ascunsă între petalele lalelei din colțul stîng, jos, ca nişte stamine abia vizibile, iscălitura sa : Ier (omonah) Damas (chin), iar în dreapta anul 1680 (po leto 7188) [5]. Compoziția simetrică, barocă, urcă din tăblia ce reprezintă lupta lui Goliat cu David ramurile viței de vie ce susțin în cupele lalelelor patru proroci, iar spre frontonul desfăcut, vegheat de arhanghelii Mihail şi Gavril, medalionul Mariei, cu pruncul în brațe. Este o realizare de virtuozitate demnă de cel mai reputat artist european al timpului, prin desen, stilizare, expresie a figurilor, densitatea amănuntelor, prin contrastul zonelor de alb şi a griurilor din haşuri.

Cu aceeaşi vigoare şi uşurință, cu un contrast mai accentuat între porțiunile luminoase şi cele haşurate, este imaginea prorocului David îngenunchiat, încadrată într-un cartuş, profilîndu-se pe un peisaj cu arhitecturi, în care apare, plutind deasupra, arhanghelul Mihail cu sabia într-o mînă, iar în cealaltă cu craniul deşertăciunii, simbol al meditației poetice şi filosofice. Lira atîrnă sprijinită de copac, alături de însemnele regale. Gravura, ca punct de plecare, o regăsim în *Psalmi Davidis*, Lugduni, ex oficina Iuntarum, 1592.

Întîlnim la Damaschin Gherbest diferite moduri de a trata fruntarele. Astfel, volumul debutează cu o compoziție barocă decupată ca o orfevrărie, amintind tripticul unui altar pe ale cărui arce laterale veghează, îngenunchiați cu ofrande, David cu harfa şi un rege cu chivot, alături de două sfeşnice, medalionul scenei Deisis. Elementele vegetale ocupă zonele libere, iar haşuri orizontale urcă drept nori. Un altul, îngust, reprezintă scena înghițirii oastei egiptene de către Marea Roşie — pe care o vom mai întîlni reluată şi în volumele lui Dosoftei de la Iaşi — în care grupurile opuse, situate la extremități, sînt despărțite de ape liniştite şi învolburate, compoziție al cărei dramatism este realizat prin ritmica liniilor. Unele, pe fond negru sau alb, decorative, ca şi precedentul, de format prelung, cuprind, între lujeri şi flori, cartuşe ale căror rame întoarse, răsucite, închid imagini de sfinți, tratate cu aceeaşi dezinvoltură barocă.

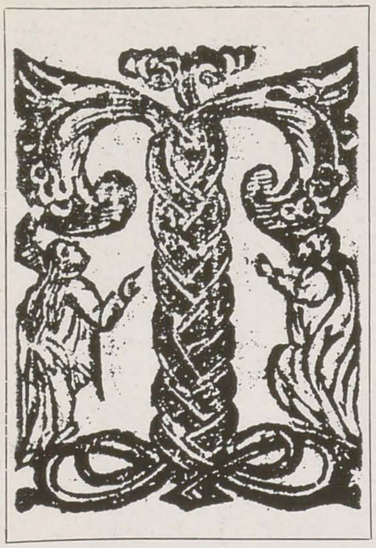
Inițialele au forme animate, ample, ca nişte coloane năpădite de vegetale luxuriante, ca litera F; alteori cuprind personaje biblice precum T sau Dz; decupat pe albul hîrtiei are aspectul grotesc de mim. Altă categorie o formează cele din împletituri şi îmbinări geometrice sau din tijele haşurate ale unui arbust, incluzînd uneori şi chipul unui înger înaripat — element decorativ pe care îl întîlnim frecvent în compozițiile sale. Păstrînd pagina de titlu a *Psaltirei* şi pentru *Molitvenic de'nțăles*, Iaşi 1681, Damaschin gravează stema Moldovei al cărei scut luminos ca o vioară este încadrat de elemente vegetale voluptoase, reluate şi în volumul *În contra ereziilor*, Iaşi 1683.

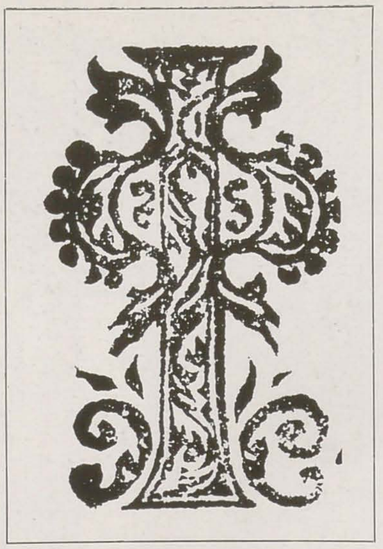
Deşi părăseşte Iaşul pentru Bucureşti la sfîrşitul lui 1681 sau începutul lui 1682, Damaschin Gherbest lasă plăcile sale gravate spre a fi utilizate la *Viețile Sfinților* ce apar din 1682 pînă în 1686. În afară de cele utilizate anterior găsim fruntarul Marie bucură-te, compoziție văzută ca un triptic. Reținem şi inițiala În pe care o va relua la Bucureşti, iar din *Paremiile preste an*, Iaşi 1683, inițiala Dz de viziune medievală — manuscris, formată din doi îngeri şi elemente vegetale.

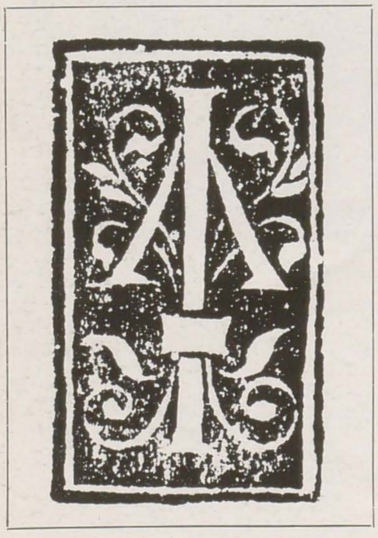
Sosit la Bucureşti ilustrează remarcabilul volum al *Evangheliei* scoasă în 1682 de un alt moldovean tiparnic, ieromonahul Chiriac.

Semnat Ier(omanah) Damas(chin) anul 1680, Psaltirea slavo-română, Iaşi 1680

https://biblioteca-digitala.ro







Poarta cărţii are aceeaşi structură compoziţională ca şi *Psaltirea slavo-română* din 1680, dar formatul fiind mai mare, apar mai multe personaje (16) între meandrele viţei de vie a arborelui lui Iesei, cunoscînd, poate şi Evanghelia cu poarta gravată în 1636 a ierodiaconului Teo(rpi) la Liov.

Baza este văzută ca un sarcofag ce ţine între consolele baroce medalionul trilobat al Adormirii Precistei.

Stema lui Şerban Cantacuzino are toată splendoarea şi importanţa pe care o afişa la Veneţia cel ce se vedea urmaşul împăraţilor bizantini, compoziţie savantă, cu ritmică contrapunctată, ingenioasă în detalii. Ca a niciunui domn pînă la Şerban, stema reprezintă întreaga conştiinţă şi aspiraţie nu numai a domnitorului dar şi a întregului secol românesc ce îşi atribuie misiunea ocrotitoare de creştini, moştenire a Bizanţului.

În plină pagină Gherbest gravează apostolii aşezaţi, conform tradiţiei, în jilţurile lor, scriind pe genunchi, cu cartea în mînă sau dictînd, însoţiţi de simbolurile teologale. Apostolii sînt văzuţi în mediul citadin, în arhitecturi de palat, cu arcade, terase, coloane în plin aer.

În aceste compoziţii recunoaştem o sinteză originală între tradiţia bizantină şi un suflu baroc renascentist german, atît în arhitecturi, chipuri, în învolburarea draperiilor, mai puţin la Matei, mai mult la Marcu. Figurile gînditoare ale apostolilor au expresii vii, mîinile elegante au mişcarea subliniată de detalii anatomice remarcabile, cutele veşmintelor se aşează pe trup subliniind forma. Vegetaţia sau norii au convenţia stilizării europene occidentale, iar perspectiva italiană se îmbină cu reprezentarea cavalieră sau frontală, pe cînd pămîntul este reprezentat în vechea tăietură pur bizantină. Arta sa este pe măsura temelor tratate, dălţiţa mişcîndu-se în toate direcţiile fără a fi stînjenită de rezistenţa lemnului. Apostolul Luca, pictor şi doctor, lasă să se vadă în cartea sa o singură iniţială P. Este, poate, prima literă a tuturor artelor: Poezia. Gravura este semnată jos, pe podium, cu iniţialele MZD: monahul, zugravul Damaschin.

Un frontispiciu pe fond alb încadrînd medalionul trilobat al lui Isus binecuvîntînd, înconjurat de vegetaţie şi flori, într-o barocă încărcare, aduce o dată mai mult dovada virtuozităţii sale. El va fi reluat de Mitrofan în *Mineiul* de la Buzău, în 1698.

O suită de iniţiale pe fond închis desfăşoară în jurul majusculelor elansate arabescul tijelor suple, elegante, ale vegetalelor ce le străpung sau le înfăşoară, strîns, ca acel În sau Z. De asemenea, unele pe fond alb, au frunzele haşurate, precum un alt În.

Şi ca tipograf, nu numai ca gravor, Damaschin Gherbest scoate de sub teascuri, în noiembrie 1683, *Apostolul* tradus din greceşte, realizare elegantă ilustrată în întregime de mîna sa. Pagina de titlu este un portal de arhitectură riguroasă în stilul baroc al sfîrşitului de secol XVI, ce cuprinde elemente întîlnite în opera sa dar şi unele noi, desfăşurînd volume în perspectivă italiană.

Este pentru prima dată cînd sculptura de stil baroc occidental apare în ilustraţia cărţii din Ţara Românească în chip atît de pregnant. Măiestria gravorului este cea cunoscută, semnînd opera prin iniţialele sale D.G. Această poartă de carte va fi preluată de gravorii Blajului în a doua jumătate a sec. XVIII şi va dăinui şi la începutul celui de-al XIX-lea. În afara stemei ce provine din *Evanghelia* apărută cu un an mai înainte, volumul mai cuprinde trei gravuri de Damaschin, compoziţii de plină pagină. Apostolul Luca, în picioare — modalitate rară în lumea bizantină, este prezentat în cadrul atelierului său pe un podium cu trei trepte, cu perspectivă spre grădina sa, alături de şevaletul pe care se află icoana la care tocmai lucrează, între cărţile strînse de chiotori, lîngă măsuţa cu paleta încărcată de culori şi pensule. O draperie de catifea atîrnă din tavan, întocmai ca în orice atelier occidental italian, german sau flamand. Nu mîna care explică, ci aceea care ţine cartea deschisă ne interesează, căci alături de globul terestru, pe care acum toţi învăţaţii îl cunosc pea bine, cu meridianele sale, încins de ecuator şi de succesiunea semnelor zodiacale — imagine a timpului şi a destinului — găsim, alături de pana scriitorului, încă un instrument: dălţiţa gravorului. Privirea vie, cu un ochi scrutător, mai deschis şi celălalt cu pleoapa umbrită, meditativ, cu nasul cărnos, cu bărbia încleştată, cu păr alb în fuioare, nu ar fi exclus să-l înfăţişeze chiar pe gravor. Semnătura sa întortocheată cu arabescuri complicate ne dumireşte: Ieromonah Damaschin, zugrav, 1683 [6]. Compoziţia evidenţiază măiestria gravorului, ingeniozitatea distribuirii simbolurilor, simplicitatea statuară a personajului luminos, înfăţişat cu echilibru şi economie de mijloace.

O gravură de inspiraţie occidentală — desigur germană — este Trimiterea apostolilor. Textele incluse, cu jocul lor, sînt elementele determinante ce organizează întreaga compoziţie în care personajele sînt văzute statuar. Pe treptele unei impozante ruine întruchipînd Sinagoga sînt înfăţişaţi cinci apostoli: între cei doi Iacovi se găseşte Ioan; cu însemnele lor, Pavel şi Petru, pereche, le sînt alăturaţi.

Un izvod cert germanic l-a folosit şi pentru complicata compoziţie Isus în templu între învăţaţi: un interior de palat renaştere barocă cu toate detaliile de arhitectură şi mobilier redate cu rigoarea perspectivei italiene, serveşte drept cadru personajelor. Chipurile sînt perfect individualizate subliniind poziţia socială şi cultura, măiestria gravorului fiind, încă o dată, fără cusur, gravură ce ni se pare a fi semnată cu iniţialele D, G şi Z, încrustate pe coperta cărţii şi ţinută în mînă de învăţatul dintre Maria şi Iosif.

Două frontispicii pe fond negru cu medalioane în decor exuberant vegetal ne reţin atenţia, atît cel al lui Isus în lumina razelor, între doi îngeri gherbestini, cît, mai ales, cel cu medalion lunar al Mariei, în culoare roşie. Pentru prima dată se foloseşte o a doua culoare într-un frontispiciu, fapt ce va rămîne unic, nerepetat nici în sec. XIX.

La acestea se adaugă un al treilea, cu floare de dovleac şi trandafiri învoaltă, pe fond haşurat, ale căror tije sînt în partea centrală legate ingenios cu un joc de fundă.

Ca şi unele frontispicii, iniţialele cu formă decupată, importante ca mărime, decorate în interiorul suprafeţelor literei sau debordînd conturul cu fantezie nestăvilită, încrustînd un înger, profilul unui mim, un cap de leu sau pasăre, printre vegetale, amintind epoca Iaşilor, sînt iniţialele F, C, sau În.

Cu aceeaşi dezinvoltură Damaschin creează o gamă întreagă de iniţiale pe fond negru în dreptunghi oblong în care virtuozitatea se întrece în invenţie, cum sînt cele 17 variante la iniţiala F.

Urmărind în continuare descifrarea imaginilor, deşi nesemnate, vom identifica aportul lui Damaschin Gherbest la împodobirea monumentalei dar şi sobrei *Biblii de la Bucureşti*, 1688, alături de Andrei (Antim) şi Ioanichie Bacov.

Din *Apostolul* apărut în 1683, Mitrofan, tipar-nicul episcop, va prelua şi iniţiala decupată C precum şi unele iniţiale pe fond negru închise în dreptunghi, cum sînt cele două litere În. Nemaiîntîlnită este însă tot o iniţială mare — un C încadrat într-un dreptunghi, de astă dată tăiat pe fond alb, ca şi iniţialele pe fond negru, cu străpungerea literei D, sau În; litera M dă prilejul să desfăşoare contrastul liniilor drepte şi curbe.

Tot Damaschin Gherbest a gravat şi finala cu împletituri geometrice — inspirată din *Biblia de la Ostrog* din 1581.

Pe Damaschin Gherbest îl vom mai regăsi într-un frontispiciu cuprins în *Catavasiarul* apărut la Tîrgovişte în 1713 şi reluat în *Maxime filozofice* din acelaşi an. Tot o reluare este şi rama cu doi delfini pentru iniţiala E din cartea Mitropolitului Antim, *Capete de poruncă*, Tîrgovişte, 1714. Dar frontispiciul este ultima sa operă întîlnită, mai mult ca sigur postumă, ce lasă să se vadă ca într-un diamant întreaga

https://biblioteca-digitala.ro

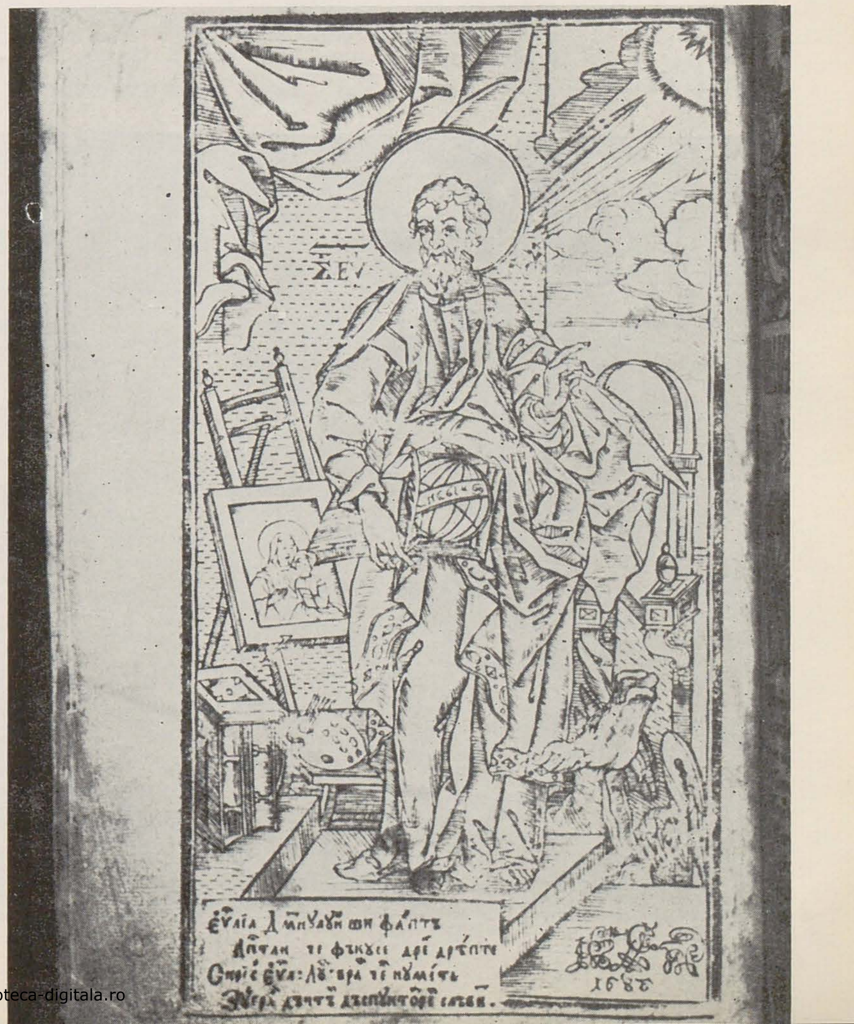
ΕΛΕΩ ΘΕΟΥ ΑΥΘΕΝΤΗΣ ΚΑΙ ΗΓΕΜΩΝ ΠΑΣΗΣ ΜΟΛΔΟΒΛΑΧΙΑΣ ΚΑΙ ΟΥΚΡΑΙΝΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΟΥΚΑΣ ΒΟΕΒΟΔΑΣ

Πρὸς τὸν εὐσεβέστατον ἐκλαμπρότατον γαληνότατον καὶ ἐνδοξότατον Αὐθέντην καὶ
Ἡγεμόνα πάσης Μολδοβλαχίας, κύριον κύριον Ἰωάννην Δούκαν
Βοεβόδα, τὸν μεγαλοπρεπέστατον ἀρχηγὸν
πάσης Οὐκραΐνης.

ΔΟΥΚΑ Μολδοβίης μέγ' ὑπείροχε κοίρανε γαίης,
Ἄρχων τ' Οὐκραΐνης κραντὸρ ἐπωνυμίην.
Οὔνομα σὸν πάντη περιδέδρομε πείρατα κόσμου.
Εὖχος τ' εὐσεβέων καὶ κλέος ἡγεμόνων.
Ἑλλήνων ψυχὴ μέγα τέρπεται, ἥ πόρες ἄρτι
τὴν δὲ βίβλον, δαπάναις σαῖς τυπογραψάμενος.
Σοὶ στέφος ἐκ λιθάκων προσάγει τ' ἐρίτιμον.
Αἶνον, γηθοσύνως σὸν κράτος εὐχόμενον.

Τῆς ὑμετέρας ἐκλαμπρότητος
ἐλάχιστος δοῦλος
Ἰωάννης



artă gherbestină: măiestrie în compoziția barocă de curbe și contracurbe, în contrast cu linia dreaptă; cunoașterea omului și capacitatea de a-i reda sentimentele; fantezie ce învolburează vegetalul creînd o pulsație dinamică, susținută de o tehnică riguroasă, definind astfel pe unul din cei mai importanți gravori ai timpului său. A desfășurat bogata activitate de xilograf cult nu numai în Moldova natală ci și în Țara Românească, unde a realizat cele mai împlinite opere ale epocii cantacuzino-brâncovenești, dînd curentelor europene ale renașterii și barocului de la noi acel farmec bizantin autohton, atît de apropiat de natura noastră înfloritā.

---

[1] N. Iorga, Istoria Bisericii Românești, vol. II, 1932, p. 200
[2] Episcop de Buzău între 3 octombrie 1703 și ianuarie 1708, iar de Râmnic pînă la 5 decembrie 1725
[3] G. Cocora, Tipar și cărturari, 1977, p. 11
[4] G. Strempel, Sprijinul acordat de Rusia tiparului românesc în sec. XVII, în Studii și cercetări de bibliologie I, 1955, p. 35. Pînă în prezent nu i-am identificat vreo operă în tipăriturile din Liov, Kiev sau Moscova.
[5] L. Bacăru, Îndrumătorul cultural pentru căminele și ateneele populare nr. 6/1980 suplimentul revistei. Cea dintîi carte numită « De-nțeles » a lui Dosoftei p. 38—40.
[6] I. Bianu și N. Hodoș. Bibliografia românească veche I, 1903, p. 258.

---

p. 23

1. Psaltirea slavo-română, Iași, 1680, BRV 70, David, 87/117 mm

2. Psaltirea slavo-română, Iași, 1680, BRV 70, pagina de titlu, detaliu cu semnătura

p. 24

1,2. Molitvenic, Iași, 1681, inițiala T, 25/33 mm și F, 25/17 mm

3,4. Apostolul, București, 1683, BRV 76, inițialele În, 15/26 mm și C, 32/43 mm

5. Evanghelie, București, 1682, BRV 74, stema, 113/152 mm

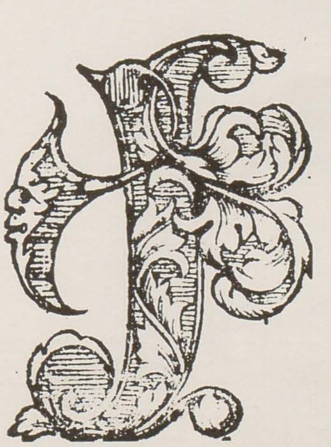
p. 25

1. În contra ereziilor, Iași, 1683, BRV 81, reluat din Molitvenic, Iași, 1681, BRV 72, 88/103 mm

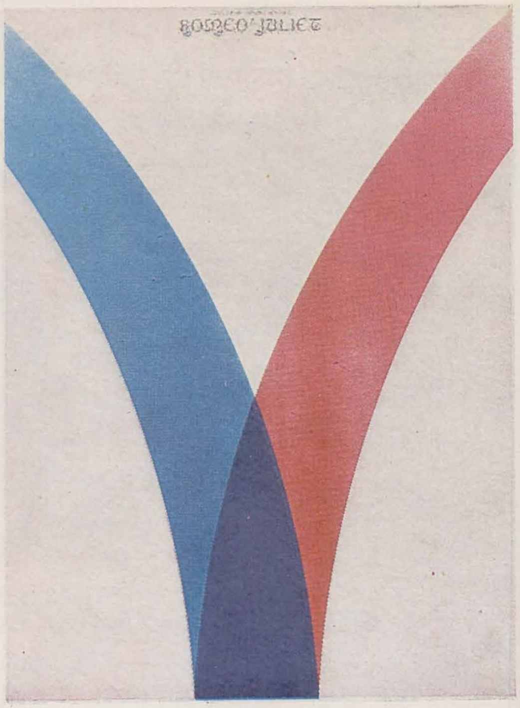
2. Evanghelie, București, Evanghelistul Luca' semnat M(onahul) Z(ugrav) D(amaschin), 150/238 mm

3. Apostolul, București, 1683, inițiala În, 33/42 mm

4. Apostolul, București, 1683, BRV 76, Evanghelistul Luca, semnat Monahul Damaschin Zugravul, 126/235 mm



https://biblioteca-digitala.ro

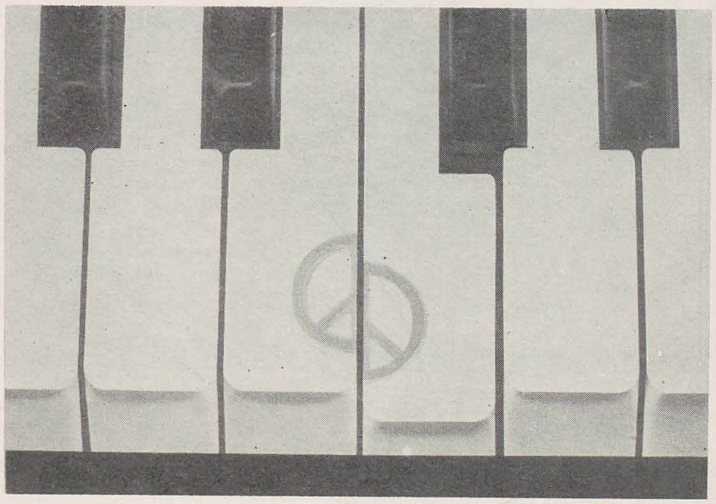


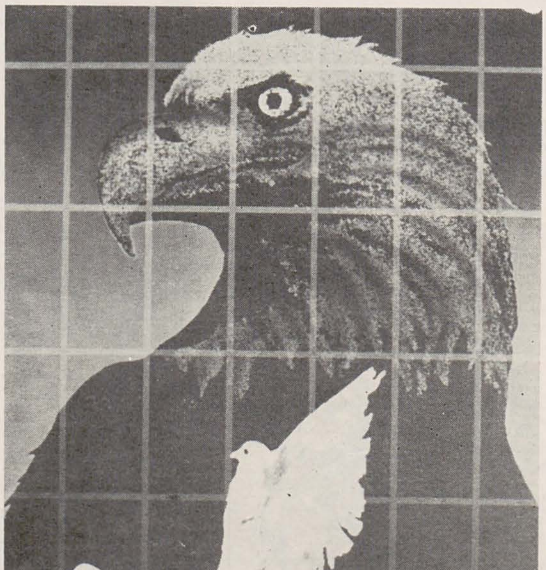
cronica

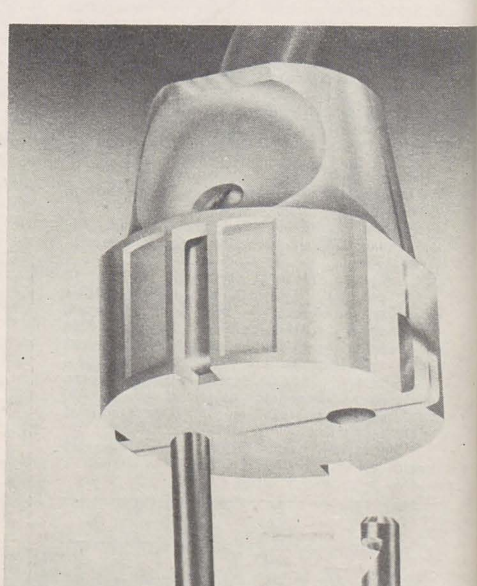
nicolae corneliu

mihai drișcu

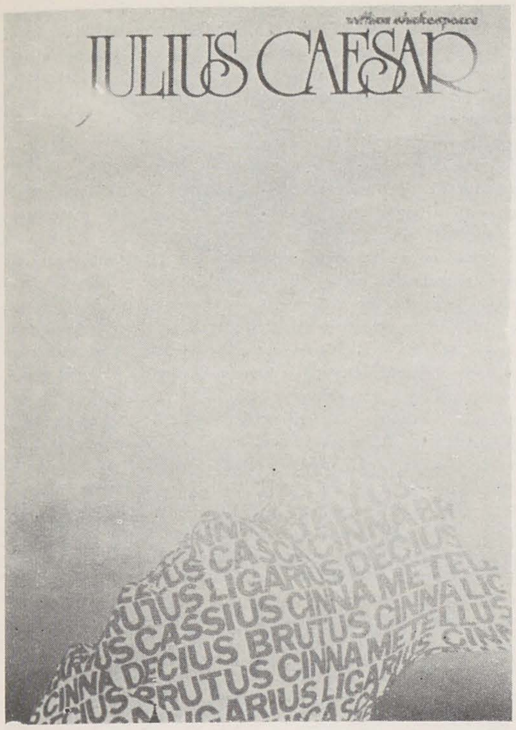
Trei dintre cele patru expoziții personale ale lui Nicolae Corneliu, deschise pe parcursul a zece ani, sînt expoziții de afiș. Consacrîndu-se în ultimii ani, în exclusivitate, acestui gen, Nicolae Corneliu — care a debutat în 1958 cu ilustrații și caricaturi în presă — se instalează, mai ales după expoziția de la galeriile « Simeza », printre fruntașii ariei artistice preocupată de cotidiana « memorie a străzii ». Se verifică, prin piesele de rezistență ale acestei personale, enunțul lui Folon « Dacă afișul dumneavoastră este bun, el va trăi, în bucăți, în memoria oamenilor ».

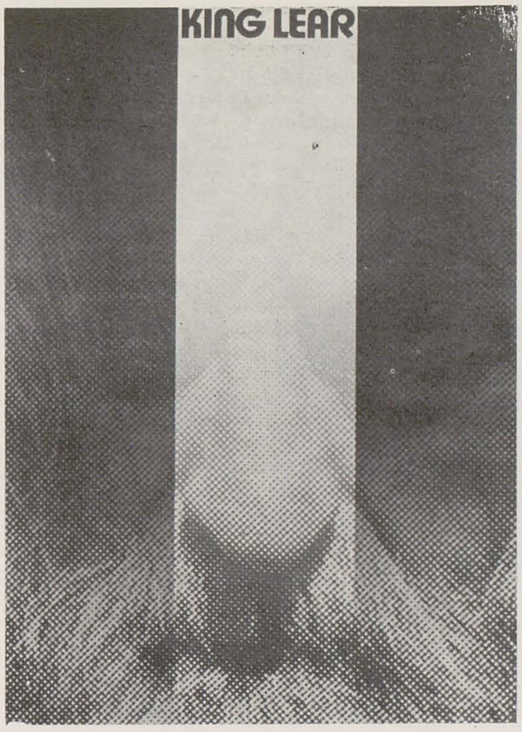


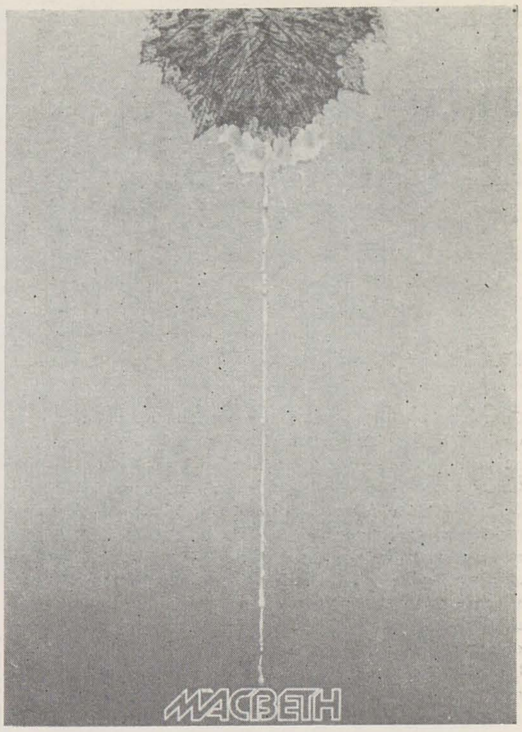




https://biblioteca-digitala.ro







Expoziția cuprinde afișe politice și culturale; unele sînt dedicate problemei vitale a oamenirii și anume luptei pentru pace. Ele devin un avertisment implacabil: vechiul dicton « cînd armele vorbesc, muzele tac » devine, acum, « dacă armele vor mai vorbi, muzele o să tacă pentru totdeauna ». Alte afișe au destinație publicitară, sînt concepute pentru piesele « serioase » ale lui Shakespeare.

De la început se constată că autorul știe să-și enunțe clar « caietul de sarcini » al mesajului de transmis. El a înțeles că eficacitatea afișului — acest element indispensabil ambianței cotidiene, acest « loc deschis » tuturor categoriilor de public — stă în ideea simplă, dar percutantă, realizată cu mijloace limpezi. Latura « profesionistă » (« Știința compoziției, scrie J. Richez, constă în a determina poziția, direcția și importanța fiecărui element în funcție de un cadru desenat sau fictiv, cu intenția de a accentua caracterul mesajului vizual ») se manifestă și în remarcabila acuratețe executorie.

Specialiștii domeniului au stabilit reușita afișului în compromisul fericit între *noutate* și *inteligibilitate; optimum* înseamnă, în acest caz, nici prea banal, nici prea original.

Să urmărim, în mod concret, ceea ce se numește introducerea sensului în unitatea semnificantă și să exemplificăm cîteva moduri în care, într-o rețea de sensuri, *simbolurile intenționale* (aspectele denotative) se împletesc cu *simbolurile interpretative* (conotațiile). Intenția: apel la lupta pentru dezarmare nucleară semnat de întreaga omenire se realizează printr-un inteligent recurs la « prealabilul cultural » al privitorului: cunoscuta emblemă a luptei pentru dezarmare este dedusă, prin minimă transformare, din celebra emblemă a omului înscris în cerc și în pătrat a lui Leonardo. Printre semnatarii « manu propria » ai apelului avem de descifrat numele lui Shakespeare, Rembrandt, Molière, Rubens, Balzac, Hugo, Beethoven, Delacriox, Curbet, Cézanne, Picasso etc.

În afară de asemenea *meditații asociatoare*, dintre soluțiile de retorica afișului autorul practică și monotonia (cauza înlocuiește efectul), negarea vizual/verbal (foarfeca taie șirul cuvîntului pace scris în mai multe limbi), metafora — cu tensiunea între primul relatum (sensul prim) și al doilea relatum (sensul figurat) — cuib cu ou, construit din drapelele statelor lumii, oul fiind globul pămîntesc, substituția vizuală (« aterizarea la punct fix » a unui porumbel pe amintita emblemă a luptei pentru pace), fuziunea vizuală etc.

Trebuie spus că această expoziție are un nedisimulat *caracter demonstrativ*, dar rămîne totuși o demonstrație « in vitro ». Să ne explicăm, pornind de la constatarea că singurul afiș, în sensul propriu al definiției sale (adică tipărit, multiplicat), este doar afișul expoziției, celelalte sînt proiecte, *unicate de autor*. (De altfel, de mulți ani, un handicap insurmontabil pentru afișiștii noștri este faptul că în marile confruntări internaționale se prezintă, de regulă, doar tipărituri). Desigur, de caracterul artificial al acestei demonstrații ce se referă, prin definiție, la « arta străzii » și la socializarea imaginii prin limbaj cantitativ — nu Nicolae Corneliu poate fi considerat, în vreun fel, responsabil. Se înțelege că expoziția de unicate de autor, oricît de valoroase, poate fi un prealabil « banc de probă », dar în nici un caz scopul ultim.

https://biblioteca-digitala.ro

cronica

artiştii sibieni la cluj-napoca

rodica fota

Continuînd o inițiativă care și-a propus stabilirea și întreținerea unui dialog al plasticienilor sibieni cu colegii de breaslă și publicul din alte centre ale țării, prin intermediul unor manifestări expoziționale, Filiala Sibiu a fost oaspetele Galeriei de artă din Cluj-Napoca. Manifestarea, la care a participat majoritatea artiștilor, activi în diversele genuri, a intenționat să fie o expoziție-antologie care să ilustreze momentul actual al dezvoltării mișcării plastice sibiene, direcțiile ideatice și stilistice cele mai semnificative pe care ea le dezvoltă, să evidențieze potențialul și resursele creatoare existente în acest domeniu.

Impunînd tot mai mult în ultimii ani însemnele maturității creatoare și ale profesionalismului exigent, peisajul plasticii sibiene contemporane, constituit în timp prin contribuția creatoare a unor individualități cu un profil distinct, reprezentante ale diferitelor generații, se caracterizează, firesc, printr-o diversitate de tendințe, orientări și direcții artistice, exprimînd tot atîtea particularități de concepție, manieră sau stil. Expoziția a reușit să pună în lumină această diversitate și totodată să contureze o serie de trăsături generale prin care plastica sibiană contemporană își afirmă unele particularități. Important ni se pare faptul că asemenea accente particulare nu țin de un așa-zis specific local, nu se referă la motive tematice ori clișee stilistice, ci definesc mai ales caracteristicile unui anumit climat spiritual și artistic. În acest sens, am remarca particularitatea relației dintre tradiție și actualitate, o relație de echilibru și dialog armonios între cei doi termeni la care se raportează orice fenomen creator. Pe solul fertil al unor tradiții de civilizație și creativitate remarcabile în această vatră a spiritualității românești, plastica sibiană de azi imprimă semnele specifice sensibilității și înțelegerii contemporane, deopotrivă prin semnificațiile și implicațiile problematicii și modalitățile expresive abordate. În general, evitarea exceselor și a stridențelor indiferent de ce natură ar fi acestea, a gratuităților și virtuozităților facile exprimă aceeași dorință și căutare a echilibrului și armoniei. Ancorarea în problematica actualității, interesul pentru dinamica realității înconjurătoare, apropierea de sursele naturii reflectă preocuparea generală pentru o artă de idei și semnificații majore.

Resursele unui anumit filon liric sînt valorificate, prin intermediul unor mijloace și modalități de expresie diverse, mai ales în pictură, care investighează fie datele realității materiale, fie cele ale unor realități spirituale ori afective. Lirismul acesta nu se transformă însă în pitoresc facil, fiind în cele mai multe cazuri cenzurat de rigorile rațiunii.

Raportul echilibrat dintre valențele afective ale sensibilității și raționalitatea mijloacelor de comunicare se remarcă, de pildă, în picturile lui Nicolae Barcan, ale cărui arhitecturi cvasiimaginare, învăluite în acorduri cromatice subtil modulate, emană o atmosferă de reverie calmă sau în cele semnate de Sieglinde Bottesch, care apelează la deformări voit naive pentru a spori farmecul unor scene inspirate din lumea copilăriei. Predilecția pentru expresia simbolică sau metaforică, ce comunică idei și sensuri generoase, se materializează la Ioan Chișu în construcții compoziționale și cromatice riguros elaborate, în monumentalele arhitecturi spațiale ale lui Eugen Tăutu, care sînt plăsmuiri deopotrivă ale spiritului și sensibilității, în semnele emblematice ale lui Constantin Ilea.

Pe o altă direcție expresivă, ce valorifică mai ales virtuțile plastice și sugestive ale cromaticii sau ale gestului pictural, evoluează Mircea Popa, autor al unor compoziții nefigurative pline de forță și dramatism, Jakab Piroska și Kasza Imre, cu oarecari afinități expresioniste. Spectacolul tonifiant al naturii oferă Angelei Delmondo prilejul unor dinamice desfășurări spațiale și cromatice, Vera Marcu păstrează din acesta doar sugestii morfologice pe care le convertește în imagini cu valori constructive și picturale iar Doina Niculae Reghiș îmbină concretețea detaliului din natură cu atmosfera lirică a ansamblului. Aurelian Dinulescu, Nicu Stancu sau Mircea Stănescu, care abordează genurile tradiționale ale portretului și naturii statice, rămîn fideli unui anumit gen de realism obiectiv ce respectă caracteristicile morfologice ale modelului.

Grafica sibiană cunoaște și ea o serie de tendințe conceptuale și stilistice interesante, îndeosebi în gravură, unde investigările diverse privind problemele de limbaj sau tehnică propriu-zisă își găsesc justificarea în valoarea conținutului ideatic. Preocupată de posibilitatea convertirii în structuri grafice cu statut autonom a unor elemente naturale, Rodica Chișu creează imagini sugestive prin succesiunea dinamică a liniilor de forță, Wilhelm Dusil și Traian Gligor explorează resursele expresive ale semnelor grafice cărora le imprimă ritmul trăirilor interioare. Tot în gravură, Simion Costea și Ștefan Orth transpun în imagini cu tentă metaforică subiecte de actualitate sau teme cu implicații mai generale iar Carin Niedermaier-Blücher e interesată de virtuțile narative ale compunerilor, în timp ce Gheorghe Pârcălăboiu și Febus Viorel Ștefănescu, care expun desene în tuș, insistă asupra laturii descriptive a imaginilor și acurateții transpunerilor.

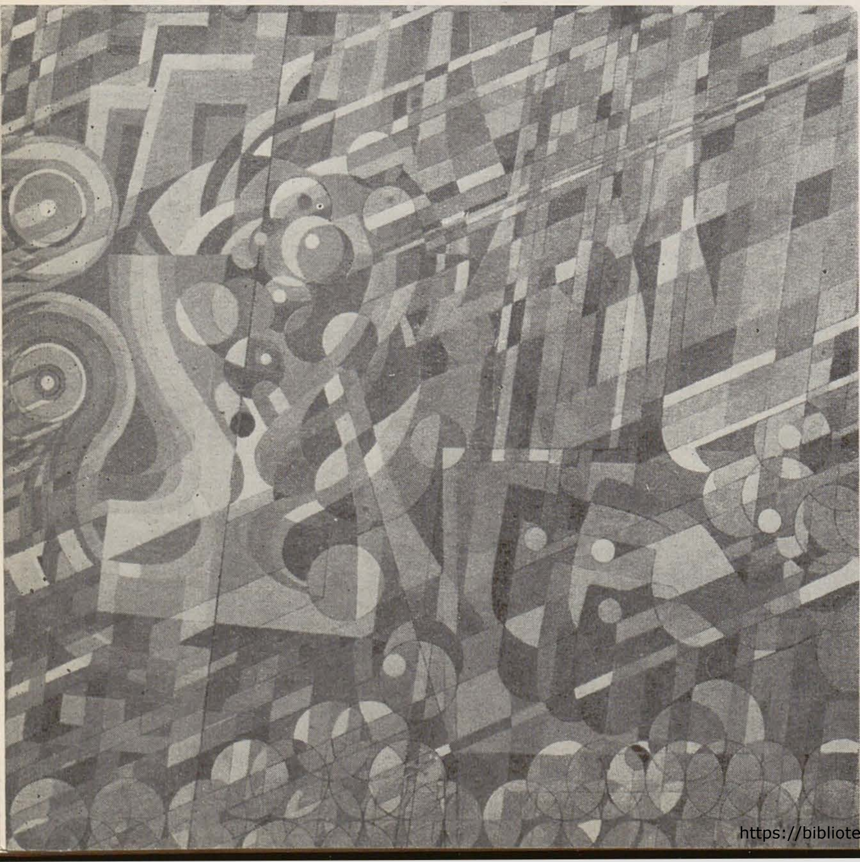
Sculptura expusă evidențiază, în ansamblul ei, o înțelegere adecvată a rigorilor și posibilităților diferitelor materiale, concordanța dintre intențiile creatoare și expresia lor plastică, în cadrul unor demersuri individuale, de la accentul pus pe monumentalitatea semnelor tridimensionale înscrise cu fermitate în spațiu (Imre Gyenge), asocierea efectului decorativ în cadrul unor structuri ce tind mai degrabă spre bidimensionalitate (Dan Frățiciu), la o temă particulară cum este cea pe care o dezvoltă Kurtfritz Handel în seria compozițiilor inspirate de vechea arhitectură sibiană, portretul de expresie realistă, conceput ca efigie reprezentativă a unei personalități (Gavril Abrihan) sau cel imaginar, cu accente de fantastic coșmaresc (Marius Atanase).

Una dintre direcțiile pe care se înscriu majoritatea creațiilor decorative textile este cea a depășirii statutului tradițional al piesei parietale în favoarea asumării unor funcții spațial-ambientale, alături de interesul pentru valorificarea unor materiale și texturi «neclasice», pentru noi modalități și procedee de configurare. Ne gîndim la texturile create de Lidia Cireșica Crainic printr-un complicat meșteșug al împletiturilor și înnodărilor, desfășurîndu-se în spațiu ca niște dantelării prețioase și delicate, ansamblurile Veronicăi Costea, ce reunesc fragmente textile și alte materiale după principiile unor ritmuri, alternanțe de plinuri și goluri creatoare de sugestii spațiale, piesele cu propensiuni monumentale realizate în tehnici diferite de Rodica Chișu, ca și la cele semnate de Mariana Lisan și Iosif Crainic, care-și asociază efectele cromaticii. De o factură diferită, imprimeurile în tehnica baticului ale Mariei Bodor, care utilizează un întreg repertoriu de motive și semne antropo- și zoomorfe, avimorfe și vegetale, se rețin pentru fantezia compunerilor și mai ales pentru virtuțile lor subliniat decorative. Creația în sticlă, ilustrată prin piesele tinerei absolvente Elena Graure Tămăian, demonstrînd inventivitatea formelor și modernitatea concepției, întregește în mod fericit liniile directoare ale manifestării.

1. *IOAN CHIȘU: Natură statică*

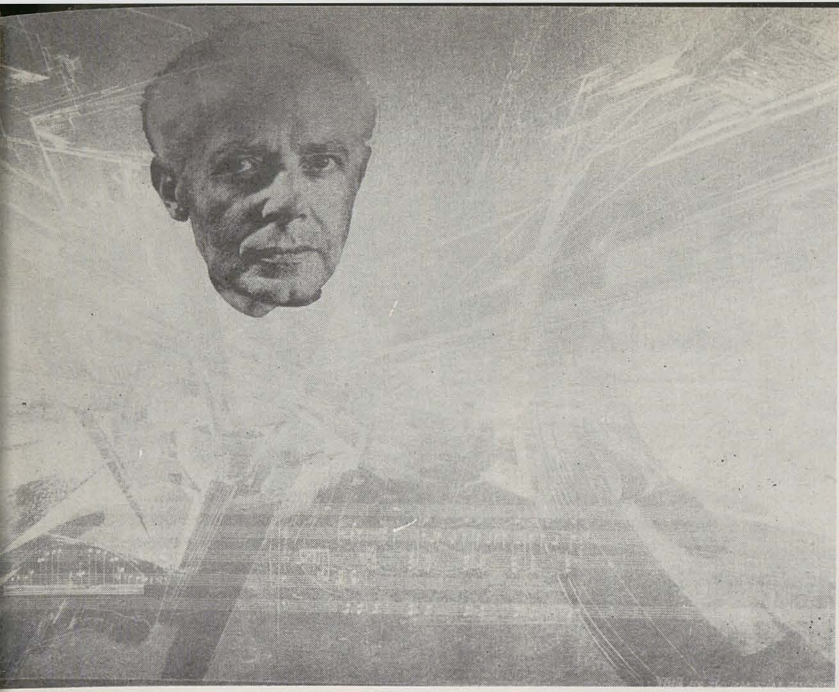
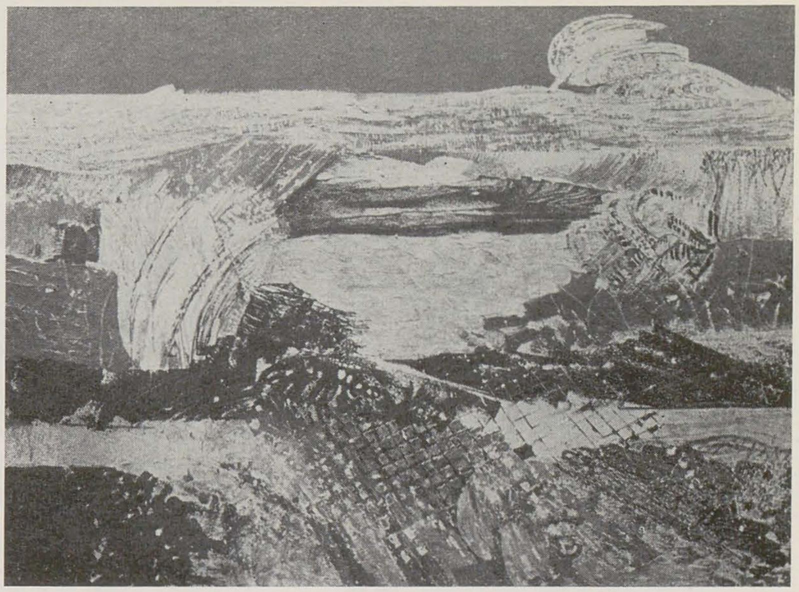
2. *VERA MARCU: Ritmuri*

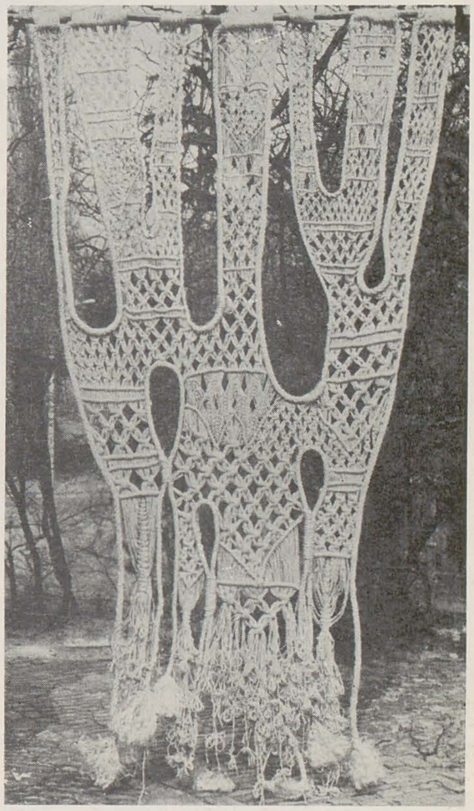
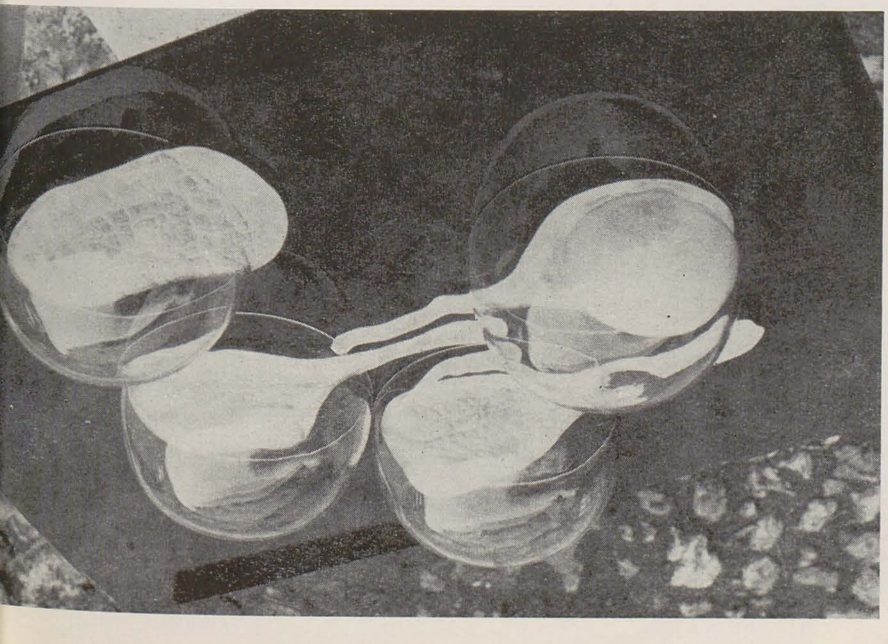
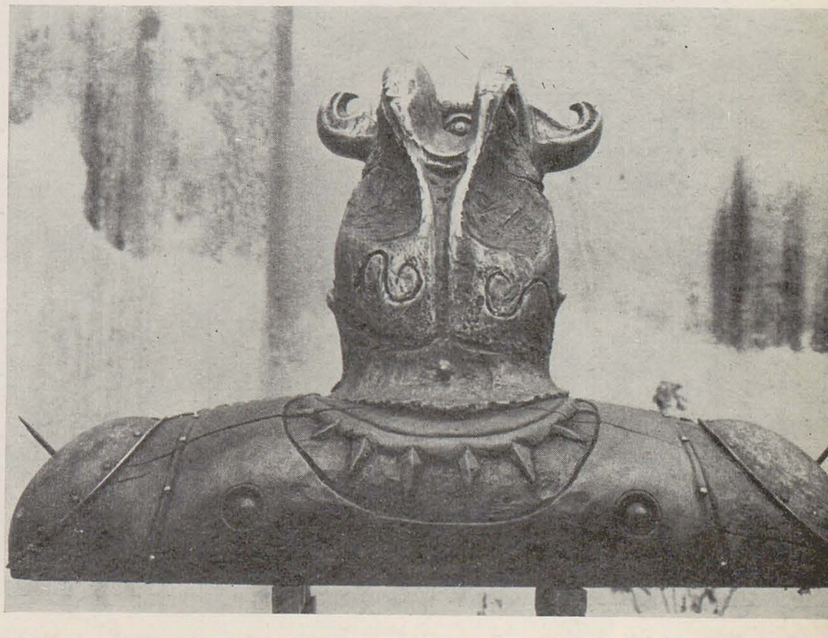
3. *MARIANA LISAN: Zbor*



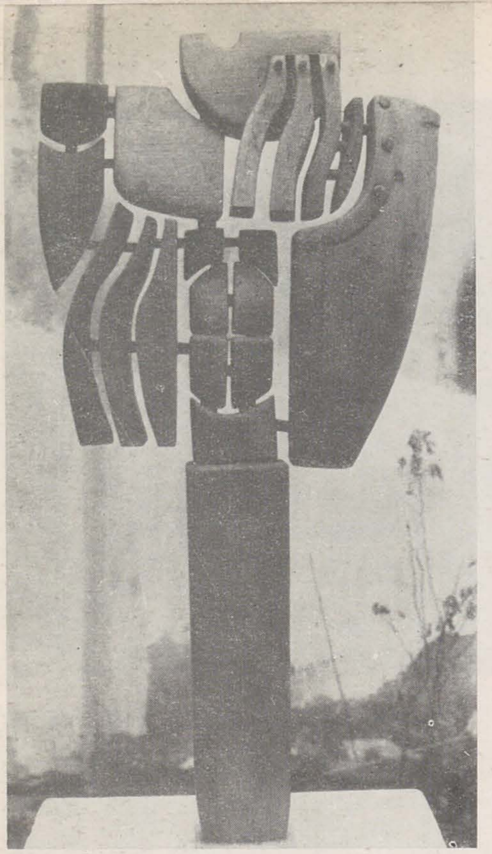
p. 29
1. ȘTEFAN ORTH: *Sonată pentru două piane și instrumente de percuție*
2. JAKAB PIROSKA: *Triptic*
3. WILHELM DUSIL: *Introspecție*
4. GAVRIL ABRIHAN: *Simion Bărnuțiu*
5. LIDIA CIREȘICA CRAINIC: *Arborescență*
6. ELENA GRAURE TĂMĂIAN: *Structură cu aparența unei forme*
7. MARIUS ATANASE: *Regele*

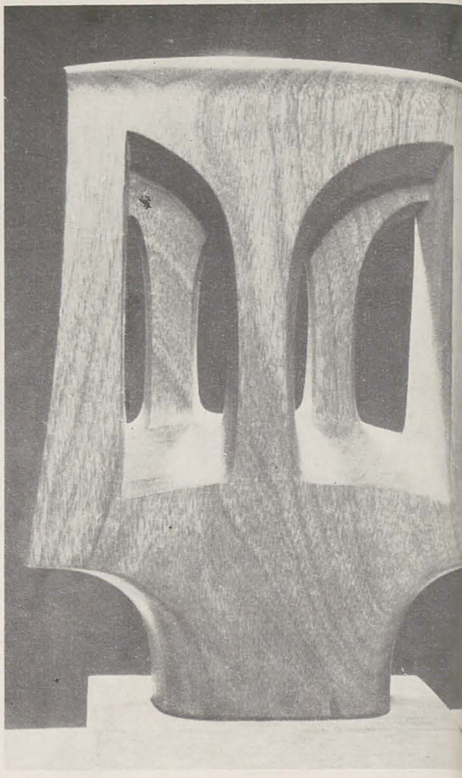
https://biblioteca-digitala.ro

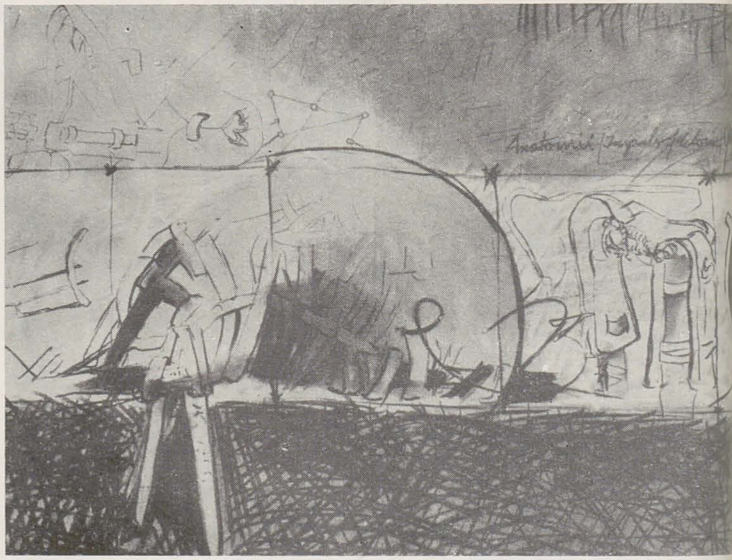




https://biblioteca-digitala.ro

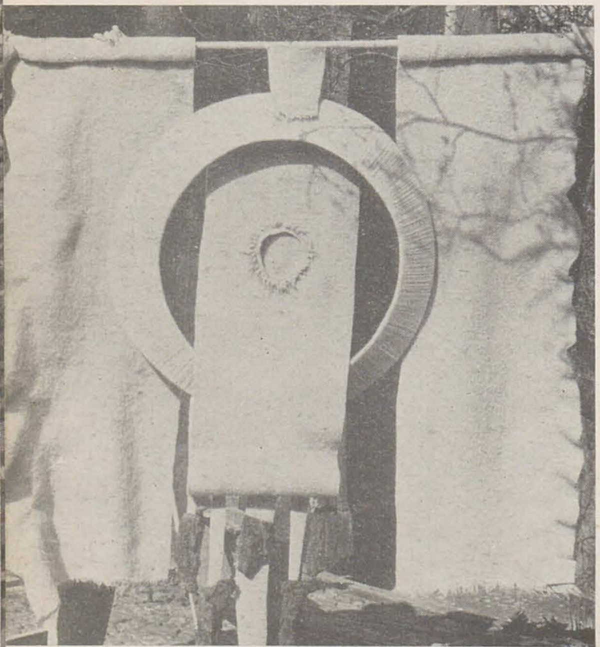


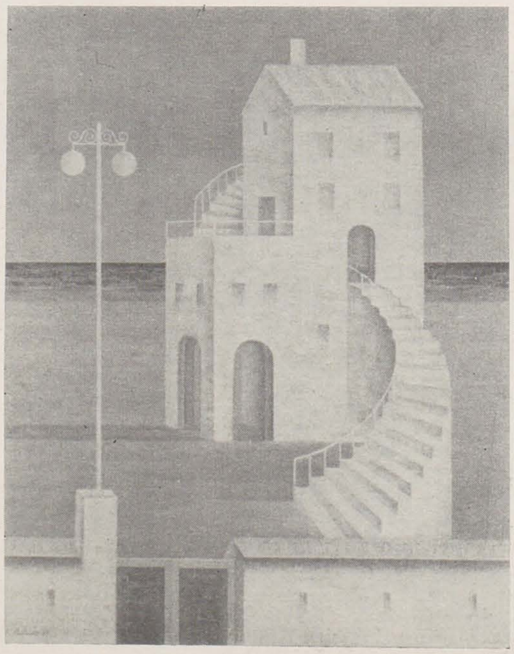


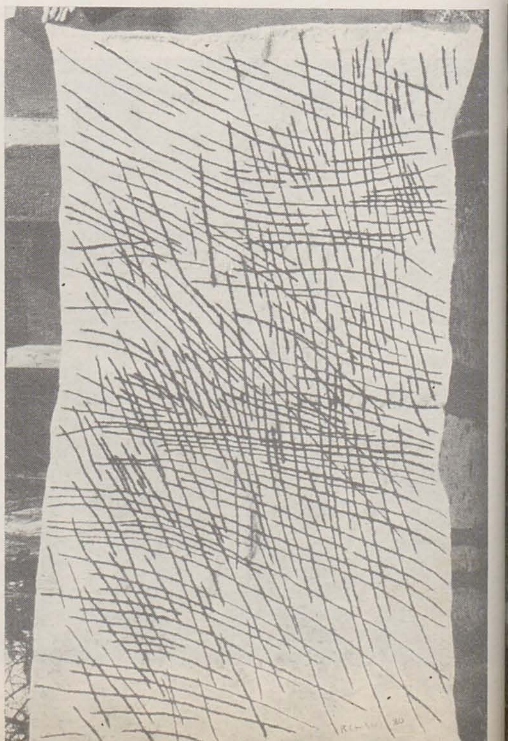
1. DAN FRĂTICIU: *Luptător*
2. SIEGLINDE BOTTESCH: *Sabine*
3. KURTFRITZ HANDEL: *Arcade*
4. MIRCEA POPA: *Compoziție*
5. TRAIAN GLIGOR: *Anatomii*



6. VERONICA COSTEA: *Cetate dacică*
7. NICOLAE BARCAN: *Capriciu arhitectonic*
8. RODICA CHIȘU: *Strai liniat*







https://biblioteca-digitala.ro

o lectură posibilă ion dumitriu

magda cârneci

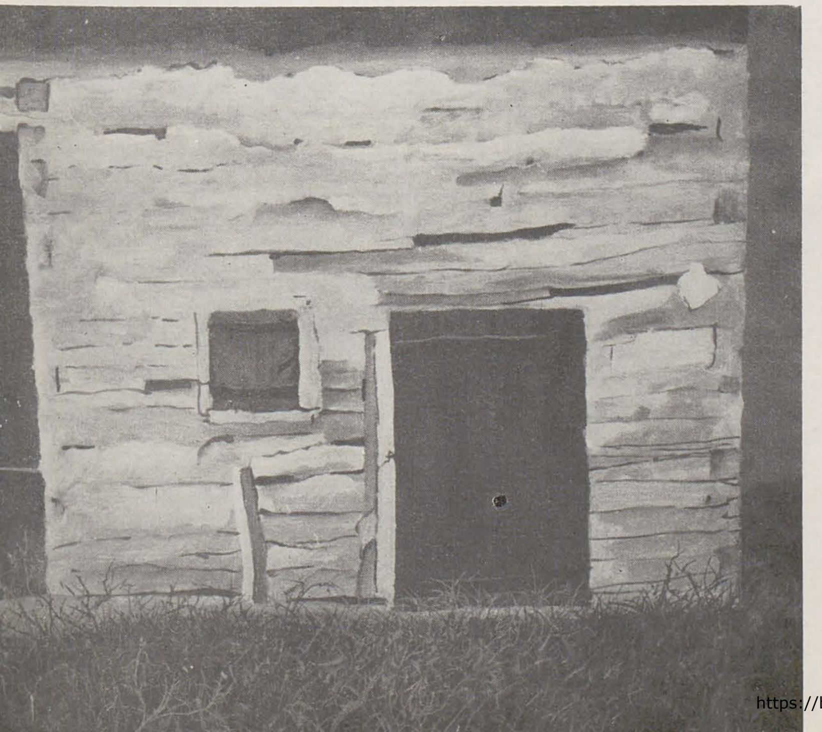
« A te iniţia înseamnă a pătrunde treptat într-o valoare infinită ». Orice pătrundere treptată, orice experienţă adîncită continuu, se orientează înspre o valoare infinită, deschisă în nesfîrşirea sa, chiar dacă nu are conştiinţa iniţială ori sentimentul acelei valori. Aplecarea tenace, laborioasă, continuă, asupra uneltelor formei — care artist dedicat total artei sale n-o ştie, care experientă aprofundată de atelier n-o demonstrează? — cu alte cuvinte pătrunderea treptată în experienţa totală a expresiei, poate deschide spre neaşteptate profunzimi. O familiaritate îndelungată, intimă, am zice existenţială, cu un fragment de realitate, ori cu un procedeu de a accede la acea realitate, poate atinge la un moment dat un nucleu esenţial (unii ar spune « originar ») a cărui existenţă şi iradiere nu era prevăzută (poate doar presimţită), nici sperată (poate doar bănuită). Probabil pe asemenea căi s-ar putea încerca, din exterior, înţelegerea semnificaţiei şi persistenţei acelei experienţe de grup, numită iniţial « *Poiana Mărului* », începută din 1971 şi continuată individual pînă azi. Plecînd poate pe acest drum, s-ar putea surprinde « enigma » şi dificultatea unei poetici ca cea a lui *Horia Bernea*, speciala simplitate şi autenticul uşor straniu în irealitatea lui imediată din pictura lui *Ion Dumitriu*[1]. Dincolo de intenţia iniţială — o reluare pe cont propriu a experienţei fundamentale a apropierii de realitatea imediată, prin reconsiderarea genurilor tradiţionale, peisajul, natura statică — se cîştigă aici un « ceva » neaşteptat, se produce o neaşteptată iniţiere.

[1] din grup a mai făcut parte şi Theodor Rusu

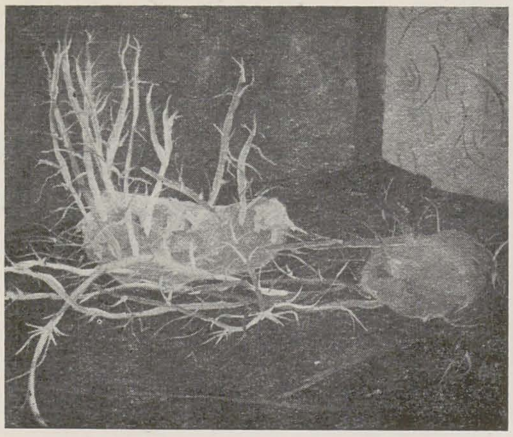
Adîncirea stăruitoare a unui (acelaşi) fragment de realitate, prin expresie, se poate arăta nesfîrşită. Expresia, adîncită prin meşteşug şi răbdare, pînă la o posibilă sursă de desăvîrşire— stăpînire a sa, se poate umple de un sens neaşteptat, poate emana o realitate mai amplă decît cea iniţial percepută, cu o deschidere infinită. Cantonarea asupra unui acelaşi loc de studiu — Poiana Mărului — obstinaţia unor aceleaşi teme, de-a lungul atîtor ani — peisaje de ţară, dealuri, curţi ţărăneşti, naturi statice frugale şi rustice — în datele unor aceleaşi repere formale, mereu reluate, are poate valoarea sentimentală a unei mărturii existenţiale (locul unor revelaţii personale, existenţiale şi estetice); dar are mai ales valoarea unui program manifest de atitudine, de o bună onestitate.

Mai degrabă decît un anume « paseism » anacronic, ar fi vorba despre o explorare, de intensitate, şi de actualitate, prin stabilitatea pe care o presupune, a posibilităţilor de creativitate, din interiorul raportului figurativ « mimetic » cu realul: ceea ce ar constitui esenţa fascinantă, inepuizabilă şi « sacră » a « realismului », ca atitudine şi expresie, după decisiva concurenţă a fotografiei, după absorbirea realismelor istorice şi a celor contemporane, întru datele infinite ale acestei orientări eterne a plasticităţii. O ciudată şi tăcută avangardă « à rebours », aplecată nu înspre viitor ci înspre un anume peren, atentă nu la neîncetata actualizare a ineditului expresiei, ci la actualizarea fondului moral (existenţial), constant în datele sale fundamentale, al acestei expresii.

Între imperativul etic al respectării percepţiei « comune » şi probitatea respectării « entelehiei » expresiei figurale proprii acestei percepţii, se desfăşoară teritoriul de explorare al unei asemenea picturi. Ea se respectă pe sine, după cum îl respectă şi pe privitor. Ea îşi respectă memoria experienţei realităţii — care e memorie a « prezenţei » intense a acesteia — lucrînd materia expresiei după felul în care aceasta rezistă acestei experienţe, ori lasă să primească intensitatea de existenţă a acestei experienţe. Epuizată în acuitatea sa, percepţia emană o calitate spirituală; forma expresiei corelate se arată o înaintare spre un conţinut neaşteptat, care ar putea fi aproximat ca o dilatare a « prezenţei » realului, ca o deschidere înspre « hiper-realitatea » fenomenalului. De aici senzaţia de straniu blînd şi discret al acestor figurări, a căror banalitate, uşor de trecut cu vederea, emană o anume intensitate, o « prezenţă » care nu se epuizează în simpla citire (recunoaştere) a subiectului: spunînd lucrurilor pe nume, arătîndu-le cu degetul, rămîne un rest inanalizabil, care nu e simplu simbol, ori alegorie, ci un « mister » cuminte al purei lor existenţe. De aici textura aceea specială a expresiei, « afînată », care parcă reconstituie ţesătura materială şi imaterială a fiinţărilor, de o stranie tactilitate, rugoasă aproape, dar în acelaşi timp de o stranie, fulgurantă destrămare: echivalenţă a gestului lent al minuţiei picturale care încarcă expresia de timpul experienţei ei, de valoarea de existenţă şi de spiritualizare suferită de artist şi deopotrivă de expresia sa. Reproducerea fotografică nu poate decît distruge acest « mister » al imaginii, pentru care e nevoie de apropiere,



https://biblioteca-digitala.ro



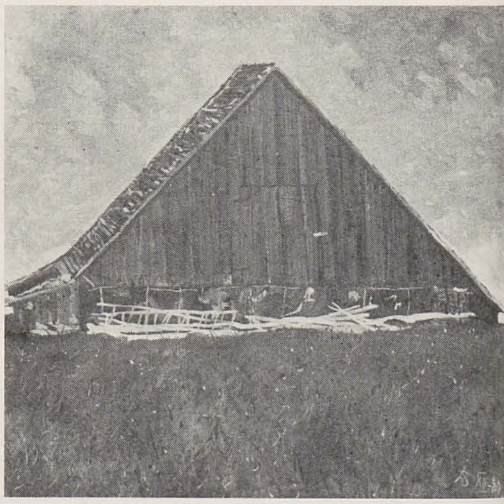
de intimitate și de o zăbavă a contemplării pe măsura timpului și intensității depuse în ea. « Trăirea » ideală a acestui tip de imagine, în varianta sa « ideală », ar însemna acea « pătrundere » fizică în spațiul ei de prezență, de care povestesc anumite parabole zen.

Ciclurile expoziției de la Simeza a lui Ion Dumitriu reprezintă obsesiile constante ale pictorului, din ultimii cinci ani (și în același timp obsesiile constante ale experienței « Poiana Mărului » încă de la începuturile sale). Evoluția artei sale se poate sesiza, mai vizibil, mai ales pe coordonata acelei « afinări » a expresiei întru crescînda intensitate a « prezenței » figurărilor sale. Ordonate într-o ierarhie imanentă lor — peisajele de țară cu deal, apoi ciclul pereților, ușilor și porților de șură, continuat de ciclul « naturilor moarte » (plante uscate, pîini țărănești, mere, legume, puse în vase de lemn așezate pe cîte un scaun, o bancă) — s-ar putea institui o citire în trepte a apropierii ori intrării în prezența realului, în « ființa » acestuia. Din departe în aproape, de la global la detaliu, focarul expresiei pare să circumscrie, din ce în ce mai aproape, un « ceva » insesizabil, o prezență iminentă dar nedezvăluită. Seria « cartofilor încolțiți » încheie această « pătrundere treptată » în sîmburele viu al realului, echivalînd această « inițiere » în realitate cu un « mister » al naturii, asemeni creației, ciclicității, resurecției, încolțirii... Nu toate lucrările se mărturisesc la fel de intens ori împlinit, de la « paradigmatica » (bănuită, ascunsă) a propriei lor intenții (vezi lucrările cu copii și alte cîteva, în ciuda simbolisticii lor mai transparente). Poate nu întotdeauna meșteșugul reușește a se transcende în presentiment al unui (copleșitor) sens. « Prezența » realului e un har fugar, fulgerarea unei clipe, refăcută apoi laborios și trudnic, fără siguranța reușitei, de către expresie. Desigur interpretarea pe care o încercăm aici nu e cea ideală, e doar o citire posibilă.

Am mai sesiza, poate hazardat, prezența unei note de bună calitate a unui anume « autohtonism », detectabil nu atît în programul tematic (« arhaic » doar prin simplitatea lui inerentă, peren cotidiană — spațiu de țară, locuire, hrană etc.) cît în specificitatea acelei maniere « afinate » a expresiei: motivate existențiai și moral la descoperitorii ei, ea tinde să fie preluată ca « modă » de către cea mai tînără generație de pictori.

p. 31
1. Studiu șură IX; 2. Fereastră; 3. Studiu șură VIII

p. 32
1. Cartofi încolțiți IV; 2. Cartofi încolțiți III; 3. Sfecle; 4. Studiu șură II; 5. Studiu șură VII; 6. Peisaj



https://biblioteca-digitala.ro

carola giedion-welcker, evocare

ștefan georgescu-gorjan

Acum trei ani, la 21 februarie 1979, se stingea din viață la aproape 86 de ani Carola Giedion-Welcker, una din marile figuri ale criticii de artă europene, și totodată una din marile prietene ale poporului nostru și ale culturii românești. De Brâncuși a legat-o o nedezmințită prietenie, care a durat pînă la moartea artistului, în 1957.

Cu ocazia înmînării premiului de cultură al orașului Zürich, acordat la 25 octombrie 1977 Carolei Giedion-Welcker, profesorul Hüttinger arăta în cuvîntarea sa că « sculptura secolului XX . . . a rămas cîmpul central de lucru al C. G.-W. ».

Același autor arăta mai departe: « Opera plastică a lui Brâncuși și Alberto Giacometti îi era familiară Carolei Giedion-Welcker la o epocă în care chiar specialiștii nu cunoșteau nici măcar numele acestor artiști ».

După dizertația sa de doctorat în istoria artei, apărută în 1922, C. G.-W. publică în 1937 prima sa mare carte: « *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* (Arta plastică modernă: elemente de realitate, volum și dezintegrare), apărută și în englezește, în același an, la același editor, Girsberger. Această carte, mult amplificată, a apărut sub titlul *Plastik des XX. Jahrhunderts: Volumen und Raumgestaltung* (Sculptura secolului XX: o evoluție în volum și spațiu), atît în versiunea originală, cît și în engleză, în 1955, la editura Hatje — Stuttgart. În această lucrare, Brâncuși ocupă, ca spațiu rezervat și număr de reproduceri, o poziție centrală, după însăși părerea autoarei, pentru care Brâncuși și James Joyce reprezentau « cele mai mari potențe spiritual-artistice » ale epocii.

Carola Giedion-Welcker a publicat apoi o serie de monografii, dintre care cele mai importante sînt cele dedicate lui *Paul Klee* (1952), *Hans Arp* (1957), *Alfred Jarry* (1960) și *Constantin Brancusi*, apărută în 1958 la editura Schwabe (Basel — Stuttgart) în limba germană, în același an și în limba engleză, iar în 1959 în limba franceză, la editura Griffon din Neuchâtel. După părerea autorilor elvețieni Gert Schiff și Prof. Hüttinger, cartea despre românul Brâncuși este « cea mai frumoasă carte a Carolei Giedion-Welcker ».

Brâncuși îi încredințase autoarei o serie completă de fotografii originale ale operelor sale și multe vederi din atelier din diverse perioade, ceea ce a ridicat enorm valoarea monografiei, apărută, conform dorinței lui Brâncuși, numai după moartea artistului. Remarc că, în timp, monografia *Constantin Brancusi* a Carolei Giedion-Welcker nu a fost devansată decît de scurta monografie despre același datorată lui David Lewis, și apărută la Londra (Alec Tiranti) doar cu un an mai devreme, în 1957.

Cartea Carolei Giedion cuprinde 240 pagini, 111 planșe, majoritatea reproduse după fotografiile lui Brâncuși, precum și numeroase figuri în text. În afara textului propriu-zis și a planșelor, la sfîrșitul cărții sînt 16 pagini de *Documente*, o scurtă evocare a lui Henri Pierre Roché (despre *Înmormîntarea lui Brâncuși*), *Procesul contra autorităților vamale de la New York*, un poem, *Coloana nesfîrșită*, de Jean Arp (1929), *Aforisme* de Brâncuși, o *Notă biografică* asupra artistului, de Hans Bolliger, o *Bibliografie* cu 129 titluri, *Lista cronologică a sculpturilor* și *Lista ilustrațiilor*.

Ca valoare, cred că monografia Carolei Giedion-Welcker nu a fost egalată de nici o altă monografie Brâncuși apărută înainte sau după 1958, cu excepția frumoasei cărți din 1975 a lui Sidney Geist: *Brancusi — The Sculptures and Drawings*, editura Harry N. Abrams, Inc., New York.

Carola Giedion-Welcker a scris și numeroase articole în reviste de artă și ziare despre mișcarea artistică de avangardă a secolului XX. Dintre acestea, multe sînt dedicate lui Brâncuși (la sfîrșitul acestui articol se reproduc titlurile scrierilor publicate de C. G.-W. în legătură cu Brâncuși). Dintre aceste articole ale C. G.-W. amintesc aici: *Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi* (Rolul și reliefarea soclului la Brâncuși) în revista « Werk », nr. 1, 1959, unul dintre primele texte (dacă nu chiar primul) în care s-a pus problema rolului soclului la sculpturile lui Brâncuși: « Soclul înseamnă, în această privință, o sprijinire a sculpturii într-un dublu sens: atît ca înălțare din mediu, ca protecție împotriva deformării de către ,,buruienile'' lumii materiale anonime înconjurătoare, cît și ca asigurare a unei trambuline (pentru saltul) în libertatea unei regiuni spațiale lărgite. La acestea se adaugă (faptul) că soclul poate fi adesea și un element de legătură cu arhitectura ambientă »; și « *Centre national d'art et de la culture » ohne Brancusi?* (« Centrul național de artă și cultură » fără Brâncuși?) în « Neue Zürcher Zeitung » nr. 2, 4 ianuarie 1977, p. 23, în care Carola Giedion-Welcker protestează împotriva refuzului inițial al orașului Paris de a reconstrui și încorpora în « Centre National d'art et de culture Georges Pompidou » atelierul lui Brâncuși. Autoarea arată că la reconstruirea în fostul « Musée national d'art moderne » a atelierului lui Brâncuși nu s-a respectat testamentul sculptorului, dînd ca exemple: ciuntirea unei coloane și aranjarea neconformă a sculpturilor în atelierul reconstruit. Din fericire, semnalul de alarmă al Carolei Giedion-Welcker a avut efectul dorit, astfel că la « Centre Georges Pompidou » se află astăzi atelierul lui Brâncuși, reconstituit mult mai aproape de cel original din Impasse Ronsin.

Reproduc acum, cu mici prescurtări, un *Curriculum vitae* al Carolei Giedion-Welcker, întocmit de fiul său, *Prof. Dr. Andres Giedion*:

« Carola Giedion-Welcker s-a născut la 25 aprilie 1893, fiind al doilea copil al lui Karl Emmanuel Welcker și al Mary-ei, născută Legien, în Köln. Crește în mediul ,,înaltei'' burghezii renane (mama e o americancă de origine franceză-hughenotă), într-o ambianță foarte liberală, în care se vorbeau trei limbi reprezentînd trei culturi diferite.

Repetatele șederi mai îndelungate în America, încă de copilă, precum și influența mamei sale, au făcut ca emanciparea sa completă să devină un lucru firesc.

Studiul istoriei artei a fost influențat de la început de prietenia cu expresionistul renan Paul Seehaus, care ,,i-a deschis ochii asupra (artei) moderne''. În München, la Wölfflin, l-a cunoscut pe Siegfried Giedion, care aparținea grupului elvețian de acolo, împreună cu sculptorul Paul Speck și cu fotograful Hans Fisler [. . .]

S-a căsătorit cu Siegfried Giedion în 1919, cei doi copii, Verena și Andres sînt născuți în 1922 și, respectiv, 1925.

În casa socrilor din Doldertal pe Zürichberg, desfășoară o intensă activitate axată întotdeauna pe întîlniri cu prieteni și artiști cu afinități spirituale.

Deși nu a fost niciodată o gospodină entuziastă, C. W. a fost neîncetat o mamă grijulie și iubitoare. Una din expresiile ei caracteristice privitoare la copii era: ,,În lumea asta (copiii) sînt prea puțin sărutați''. De o sobrietate spartană față de ea însăși — refuza să meargă cu taxiul pînă în ultimele sale zile — era mărinimoasă și săritoare față de prieteni. Acest lucru s-a dovedit cu puțin înaintea celui de al doilea război mondial, ca și în cursul acestuia, cînd în Germania artiștii moderni erau scoși în afara legii.

[. . .] După moartea neașteptată, și care a lovit-o greu, a soțului său, în 1968, ea și-a continuat neclintită opera, în ciuda unor repetate îmbolnăviri grave și a fost onorată de trei ori cu recompense ale cantonului și orașului Zürich, ultima dată în 1977, cînd a primit premiul culturii. Pînă în ultimii ani a ținut un strîns contact cu tînăra generație. »

Bibliografia lucrărilor Carolei Giedion-Welcker despre Constantin Brâncuși

1. *Constantin Brancusis Weg* (Calea lui Constantin Brâncuși), *Werk* (Winterthur), 10, 1948, pp. 321—331.
2. *Sept pioniers de la sculpture moderne* (Șapte pionieri ai sculpturii moderne): *Arp, Brancusi, Gonzales, Duchamp-Villon, Pevsner, Laurens, Chauvin*. Cronică în *Werk* (Winterthur), 9, 1954.
3. *Pélérinage à l'impasse Ronsin. Hommage à Brancusi* (Pelerinaj în fundătura Ronsin. Omagiu lui Brâncuși). *Cahiers d'Art* (Paris), 1955, p. 232.
4. *Der mediterrane Charakter von Brancusis Kunst* (Caracterul mediteranean al artei lui Brâncuși). Conferință la Congresul internațional mediteranean din San Remo. *Annali dell'Accademia del Mediterraneo* (Roma), 1958, pp. 38—40.
5. *Zum Tod von Constantin Brancusi* (La moartea lui Constantin Brâncuși). *National Zeitung* (Bassel), 137, 24.3.1957, suplimentul de duminică.
6. *Naturverkörperung und Symbolik bei Constantin Brancusi* (Personificarea naturii și simbolica la Constantin Brâncuși). *Neue Zürcher Zeitung*, 1001, 7.4.1957, p. 4.
7. *Constantin Brancusi* (Nachruf) (Evocare). *Werk* (Winterthur), 5. 1957, cronică.
8. *Constantin Brancusi*. Conferință ținută la Muzeul de artă din Berna, 7.11.1958 (manuscris).
9. *Constantin Brancusis endlose Säule* (Coloana infinită a lui Brâncuși). *Du* (Zürich), 219, 1959, pp. 50—51.
10. *Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi* (Rolul și reliefarea soclului la Brâncuși). *Werk* (Winterthur), 1, 1959, pp. 25—30.
11. *Sonderausstellung Constantin Brancusi* (Expoziția specială Constantin Brâncuși). *Magnum* (Köln), 30, 1960, pp. 51—52 (Expoziția specială de la Bienală a fost organizată de autoare).
12. *Les forces vitales et spirituelles dans la sculpture de Brancusi* (Forțele vitale și spirituale în sculptura lui Brâncuși). *Pour l'Art* (Lausanne), 82, 1961, pp. 25—32.
13. *Brancusi*. In *Collier's Encyclopaedia* (New York), 1961.
14. *Das Erbe Brancusis* (Moștenirea lui Brâncuși). *Werk* (Winterthur), 6, 1962, pp. 134—135.
15. Ionel Jianou, *Brancusi*, Paris 1963, Recenzie. *Werk* (Winterthur), 11, 1963, p. 253.
16. *Le message de Brancusi* (Mesajul lui Brâncuși). *XX Siècle* (Paris), 24, 1964, pp. 11—17.
17. *Constantin Brancusi*. Cuvîntare la a 5-a comemorare a morții, Paris, Palais de Chaillot. *Revue des Etudes Roumaines* (Paris), IX—X, 1965, pp. 14—20.
18. *Constantin Brancuși*. Cuvîntare la Colocviul Brâncuși din București, octombrie 1967. *Arta Plastică* (București), 12, 1967, pp. 10—12.
19. *Auf den Spuren Constantin Brancusi* (Pe urmele lui Constantin Brâncuși). *Neue Zürcher Zeitung*, 4771, 9.11.1967, p. 6.
20. *Internationales Brancusi-Kolloquium*. Bukarest 1967 (Colocviul internațional Brâncuși. București 1967). *Werk* (Winterthur), 2, 1968, p. 131.
21. *Opinii despre arta românească*. *Arta Plastică* (București), 8, 1969, p. 9.
22. *« Centre national d'art et de la culture » ohne Brancusi?* (« Centrul național de artă și de cultură » fără Brâncuși?). *Neue Zürcher Zeitung*, 2, 4.1.1977, p. 23.
23. *Brâncuși, spirit tutelar al sculpturii moderne*. Comunicare la sesiunea științifică internațională « Brâncuși în arta secolului XX », București, 15 sept. 1976.

https://biblioteca-digitala.ro

convorbiri cu carola giedion-welcker

olga bușneag

« Rückblicke . . ein verlorenes Paradies »*

« Elveția posedă la Zürich — nota Seuphor în 1968 — cel mai puternic bastion dogmatic al artei geometrice — Max Bill, Lohse, Gottfried Honneger — și cuplul de scriitori de artă cel mai bine informat asupra sculpturii și arhitecturii noastre: Carola și Siegfrid Giedion »**. Afirmația lui Seuphor, una din multele care confirmă autoritatea mondială a soților Giedion, fixează lapidar importanța lor în teritoriul artei și arhitecturii veacului.

Însemnările noastre se referă doar la unul din membrii faimosului tandem « Giedion și Giedia » ***, și anume la Carola Giedion-Welcker. Deși ele au un caracter memorialistic, este poate oportun să le prefațăm cu o succintă prezentare a acestei personalități considerabile, mult prea vastă și complexă pentru a putea fi surprinsă în cîteva rînduri.

Natură vizionară, înzestrată cu o inteligență scînteietoare și o intuiție de geniu în domeniul valorilor artistice, Carola Giedion-Welcker (1894—1979) a luptat neîncetat prin scrierile sale pentru impunerea pionierilor secolului XX. Brâncuși, Arp, Joyce, Klee, Pevsner, printre alții, îi sînt datori, căci puțini critici i-au recunoscut încă din primii ani ai ivirii lor, puțini i-au susținut cu atîta competență și strălucire pe parcursul traseului lor.

Cartea care a impus-o energic în lumea internațională a criticii de artă a fost *Moderne Plastik* (Sculptura modernă), apărută la Zürich în 1937, carte care identifică în Brâncuși pe cel mai mare sculptor în viață. Monografiile care urmează — *Klee, Arp, Brâncuși, Pevsner, Stahly, Gaudi, Kemeny* — au devenit de mult cărți de referință, model de critică empatetică, de analiză a operei în strînsă conexiune cu viața artistului și spiritul timpului.

Fenomenul literar exercită asupra ei o atracție la fel de puternică; lucrări precum celebra *Anthologie der Abseitigen* (Poètes à l'Ecart) (1944), o selecție din producția unor poeți « nedreptățiți de edituri și ignorați de publicul facil » (Jarry, Tzara, Stramm, Chirico, Doesburg, Klee ș.a.), volumele dedicate lui Jarry și Apollinaire, amplele studii despre Joyce (primul publicat încă în 1928), aruncă o nouă perspectivă asupra disponibilităților sensibilității sale, asupra formației sale, asupra gustului său sigur pentru evenimentul de avangardă, asupra întinderii activității sale.

Un simț rar al anticipării, o cultură filosofică solidă, o informare enciclopedică în plastică, literatură, arhitectură, curajul asociativ și analitic au făcut din Carola Giedion-Welcker — C.W., cum îi spuneau intimii — un critic de primă linie, intens solicitat din 1927 de edituri și publicații **** de prestigiu mondial.

Cînd am cunoscut-o, la primul Colocviu internațional Brâncuși (1967), m-a frapat intensitatea sfredelitoare a privirii și ținuta majestuoasă, de « mare Doamnă ». Purta o pălărie cu boruri largi, iar pe jachetă strălucea o broșă monumentală de aur, opera prietenei sale, Sonia Delaunay. M-a atras de la început fervoarea ei comunicativă, un farmec particular, aliaj paradoxal de cordialitate și severitate, de elan și rezervă politicoasă.

Această personalitate tulburătoare, contemporana perioadei de cea mai intensă creativitate a secolului XX, exegeta constelației de genii ce au ilustrat-o, te emoționa printr-o derutantă simplitate și franchețã, printr-o impetuozitate romantică (care-i atrăseseră apelativul tandru de « la jeune fille », cum mi-a mărturisit sculptorul Hajdu). Nu se pot descrie uluirea ei revoltată (« cela n'existe pas ! ») cînd lua cunoștință de actele de agresiune împotriva sensibilității și spiritului uman, tonul vaticinar din clipele de indignare (« c'est terrible ! »), imensa tristețe cînd rostea « finito » sau « adios » . . .

După prima ei călătorie în România, am reîntîlnit-o cu ocazia unei « flash-visit » pe care i-am făcut-o la Zürich în 1972 și din nou la București, în 1976, cu prilejul simpozionului « Brâncuși în arta secolului XX ». Avea 82 de ani atunci, și n-a pregetat să vină încă o dată în țara lui Brâncuși. « Votre lettre a été comme une flèche ! J'ai dit: je dois être là. Et j'y suis ! »***** — mi-a spus ea la aeroport.

Era foarte emoționată la Tîrgu-Jiu, cînd am trecut pe sub *Poarta Sărutului*, deși o văzuse și în 1967. « Encore une fois la Porte du Baiser, parce que c'est le seul moyen de recevoir encore un baiser ! »* mi-a spus ea visătoare, îndemnîndu-mă să mai trecem odată pe sub arcul ei. Mi-a mărturisit că abia acum, a doua oară (se referea la prima vizită, din 1967), a resimțit adînc simplitatea și umanitatea Porții Sărutului: « are grandoarea simplității, total opusă vanității retorice a arcelor de triumf de la Paris, de pildă ». Mi-a vorbit mult atunci despre dorința de comunicare a marelui sculptor, de contactul ce vroia să-l stabilească cu inima omului. « Dorea ca oamenii să fie senini, detașați, să nu fie fanatici, să nu se încrînceneze. Îl interesa în mod deosebit viața sufletească a copiilor; inocența lor îl atrăgea. Spunea adesea că în puritatea lor ar trebui căutat adevărul. Mă mustra cînd îi vorbeam despre Dozi, fiica mea: „de ce-o trimiți la învățătură, zicea el. Las-o să stea la soare !". În deceniul patru — continuă C.W. — Brâncuși nu era încă „primit" în lume, cum s-ar fi cuvenit. În 1939, am călătorit împreună în America. Se organizase o mare expoziție Brâncuși la New York. Eu mă găseam la Harward, împreună cu soțul meu — Siegfrid Giedion — care fusese invitat acolo să țină un ciclu de cursuri. Galerista Marillon Willard, care avea un „cottage" moștenit de la mama ei în Long Island (Locust Valley), ne-a invitat pe toți (era și arh. Alvar Aalto cu noi) „la țară". Am rugat-o pe Marillon Willard să-l invite și pe Brâncuși. Ne-a răspuns imediat, printr-o telegramă scurtă, cum îi era felul: „Je viens avec vous !". Niciodată nu scria mult. A fost încîntător ! Brâncuși mergea cu noaptea-n cap la pescuit și gătea pentru toți. S-a supărat îngrozitor odată cînd noi am pregetat să mîncăm un soi de sardele nemaivăzute pînă atunci. Ne-a tăiat-o categoric: „Eu cunosc vietățile. Mîncați tot ce-am pregătit fără grijă!". În ce privește hrana, totul ținea la el de un adevărat ritual. Ne spunea solemn: „asta trebuie s-o mîncați".

Gazda noastră, Marillon Willard — era dumnezeiește de frumoasă. O frumusețe pură ! Brâncuși o contempla în tăcere: „Elle est sortie de la cathédrale de Chartres" zicea el admirativ.

Brâncuși se înțelegea de minune cu finlandezul Alvar Aalto, care avea în arhitectură aceleași preocupări: reevaluarea unei tradiții ancestrale. Odată, Aalto a făcut un desen: două curbe tangente — Orientul și Occidentul — care au în Brâncuși punctul lor de întîlnire. În timpul sejurului nostru în America, atmosfera în Europa începuse să se tulbure. Era în ajunul războiului. M-am întors în Elveția, la copii. Peste cîtăva vreme a venit îngrijorat și Giedion. Într-o dimineață, cineva ne dă un telefon: „Hitler a intrat în Rusia". Atunci soțul meu mi-a spus liniștit: „Acum mă pot reîntoarce la Harward". Hitler a și pierdut războiul ! (Se gîndea la Napoleon . . .) Se calmase, știa că ne lasă în securitate. L-am condus toți — aveam mulți prieteni — la gară. A fost un moment impresionant: nu știam dacă ne vom mai revedea sau nu . . . ».

În mereu reluatul nostru dialog despre Brâncuși, am întrebat-o odată ce anume a determinat-o să-i dedice o monografie.

« Mi-am dat seama că Brâncuși era cel mai mare eveniment sculptural al secolului. Acest sentiment, devenit certitudine, izvora dintr-o cunoaștere profundă și dintr-o explorare atentă a întregii producții sculpturale a epocii. Căci îi studiasem bine pe toți: pe Laurens, Arp, Archipenko, Lipchitz, pe Pevsner și Gabo. Am simțit intensa forță a sintezei brâncușiene care izbutise să integreze într-o formă unică abstractul și organicul. Ca toți cei mari, Brâncuși a împins arta către un nou nivel, către o nouă conștiință.

Mă duceam destul de des la atelierul lui Brâncuși. Cum soseam la Paris, îi dădeam un telefon, iar el mă invita imediat la masă: mămăligă, brînză, ceapă, pui . . . Mese de călugăr. Nu vroia cu nici un chip să scriu o carte despre el. Îmi repeta mereu: „Un livre c'est un tombeau! Laissez moi mourir d'abord . . ."**. Apoi, subit, în ultimul an de viață, s-a învoit, mi-a sugerat chiar direcția interioară a cărții, rugîndu-mă, însă, să n-o public înaintea morții lui. Uite cum s-au petrecut lucrurile. Venisem la el cu prof. dr. Löffler*** din Zürich ca să-l vindece de un sughiț. După ce l-a consultat, mi-a spus între patru ochi: „C'est très bien votre Löffler !" Și apoi, din senin: „Prennez tout, le livre peut venir, mais je dois être mort . . . !"**** Și mi-a înmînat generos toate fotografiile făcute de el (îi rugase pe Marcel Duchamp și Man Ray să-i dea unele indicații tehnice cu privire la fotografie; Man Ray îl ajutase chiar să-și confecționeze un aparat special); am dus fotografiile în automobilul lui Löffler, dar de carte nu m-am apucat decît după moartea lui. M-a sfătuit: „Să publici mai ales fotografiile făcute de mine, pentru că acesta este modul în care doresc să-mi fie privite sculpturile. Să vezi lumea-ntreagă într-o pasăre !".

Acum monografia BRANCUSI este de mult epuizată. Vor s-o reediteze, dar eu nu le mai dau clișeele pentru că trișează: le retușează.

În ultimii ani de viață ai lui Brâncuși, am fost odată în atelierul lui împreună cu W. Wartmann, pe atunci director la Kunsthaus din Zürich, ca să-i cumpere pentru muzeul din Zürich „Pasărea în spațiu" (cea gri). A fost foarte bucuros și i-a dat-o la un preț destul de convenabil. Vroia să vină s-o plaseze chiar el în sală, dar n-a mai apucat. A fost foarte bolnav în ultimii doi ani de viață. Stătea în pat și se juca cu un glob transparent care-i atîrna deasupra culcușului, la îndemînă. Era atît de slăbit, încît Istrati trebuia să-l poarte în brațe. Odată mi-a spus: „Càrola (il ne disait jamais Caròla), savez-vous, je suis ici, mais je ne suis plus de ce monde . . ."* În ultima vreme îmi spunea lucruri al căror sens de-abia acum îl pătrund. Astfel îmi zicea adesea: „Vous-êtes trop passionnée! Soyez calme!" — Non, non c'est un autre mot qu'il disait, je vais me rappeler, se corectează C.W. — Ah! „Detachez-vous !" C'est ça qu'il disait très souvent dans le dernier temps** ».

Convorbirile noastre de la București au continuat la Zürich, în vara anului 1977, în casa Giedon.

Deși copiii ei, Verena Clay, distins istoric de artă, și prof. dr. Andres Giedion, medic reputat, o înconjurau cu tandră grijă și afecțiune, părea mereu mai adumbrită, resimțea mereu mai acut golul creat în jurul ei, prin moartea lui Siegfrid Giedion și a marilor prieteni care făcuseră altădată din casa de pe Zürichberg*** un cămin spiritual al intelectualității europene, al avangărzii artistice. Deși păstra o disciplină inflexibilă de lucru, un ritm de viață egal (astfel, cobora zilnic, la ora 17, în orașul de jos, la o cafenea, să răsfoiască ziarele, să fie în contact direct cu oamenii), o găseam seara pierdută în gînduri, îndepărtată . . . O afecta mult și starea de criză a artei contemporane, exacerbarea ei exhibiționistă. Dar de îndată ce privirile noastre se întorceau spre trecut, se însuflețea iar: « Ce viață era altădată, ce oameni în jurul nostru ! . . . Să prînzești cu Brâncuși, să iei ceaiul cu Joyce ! Și să discuți cu Arp ! Arp a fost un adevărat cicerone; el m-a inițiat în tainele poeziei moderne, prin el i-am înțeles pe Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé. El m-a introdus, cu un zîmbet misterios, în atelierul lui Brâncuși. Le datorez tuturor imens: lui Arp, lui Brâncuși, lui Joyce****, mai mult decît tuturor celorlalți. Pe bună dreptate afirma Goethe: was man ist, das ist man anderen schuldig !***** ».

« Nu munca, nu călătoriile mă obosesc, ci *melancolia* . . . » mi-a mărturisit ea și-a început să recite visătoare „La carpe" a lui Apollinaire:

Dans vos viviers, dans vos étangs,
Carpes, que vous vivez longtemps !
Est-ce que la mort vous oublie,
Poissons de la mélancolie.

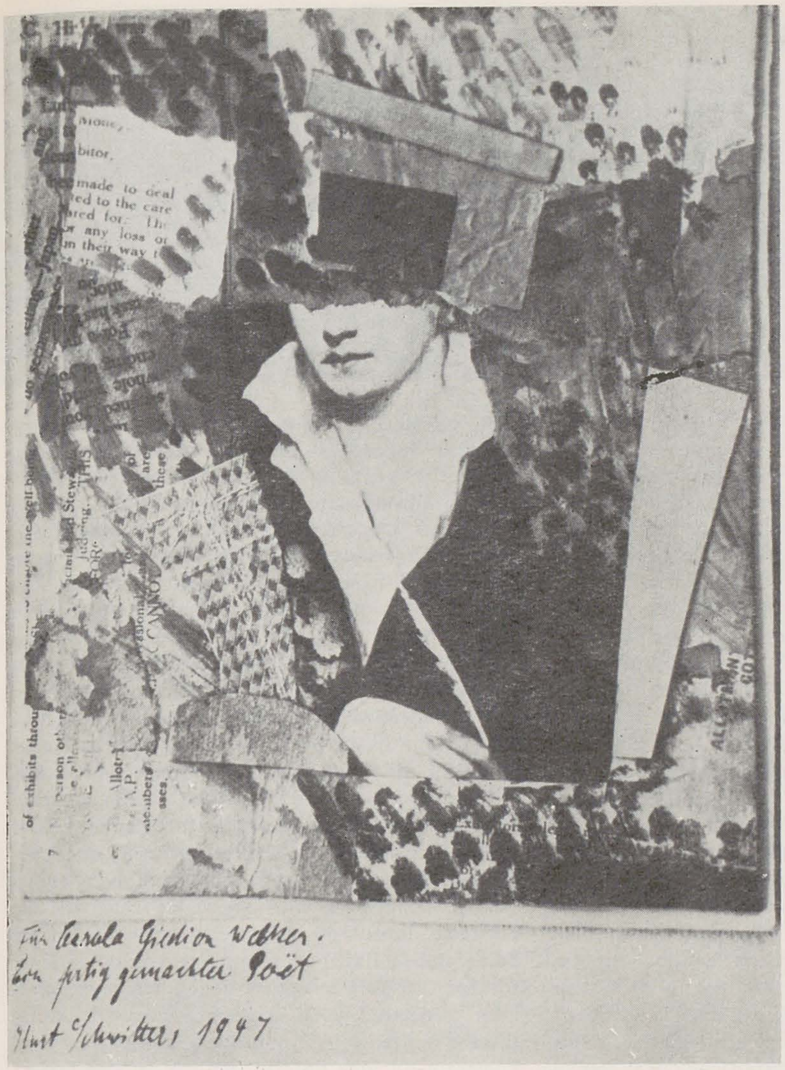
Prin vălul acestei melancolii inefabile izbuteau totuși să pătrundă, vii și colorate, amintiri din copilăria petrecută la Köln, din anii studenției la München și Bonn, din timpul de glorie al casei Giedion, cînd artiști, arhitecți și scriitori din lumea întreagă veneau aici să discute, să se confrunte, să comunice. C. W. evoca cu mare entuziasm anii de ucenicie la Wölfflin (München) și Worringer (Bonn): « Noutatea învățămîntului la Wölfflin consta în analiza *plastică* a tabloului, a elementelor de compoziție și a problemelor de culoare; el nu se mulțumea cu situarea unei picturi în contextul ei istoric, ci propunea o *analiză estetică*. Seminariile aveau loc chiar la profesor acasă. Selecta doar 10 persoane din 30—40 cîte se prezentau pentru a fi admise; le alegea după scriitură, ca un grafolog. Studenții veneau, luau ceaiul și discutau. Avea, ca și Goethe, un fel de valet care pregătea ceaiul sau servea cafeaua. Am fost flatată că am fost primită și eu, avînd în vedere atitudinea lui față

* « Privind înapoi . . . un paradis pierdut » — așa a numit Carola G.-Welcker lungile noastre convorbiri din vara anului 1977 din care reproducem unele însemnări în numărul de față.
** Michel Ragon, Michel Seuphor, *L'art abstrait*, V. 3, Maeght Editeur, Paris, 1973.
*** Denumire dată de Franz Roh, asistentul lui Wölfflin, pe vremea cînd erau studenți la München.
**** v. *Werk, Du, Neue Zürcher Zeitung, Die Weltwoche, Basler National Zeitung* (Elveția); *Cahiers d'Art, XX-e Siècle, Derière le Miroir* (Franța); *Frankfurter Zeitung, die Tat, das Kunstwerk* (Germania); *Horizon* (*Anglia*); *Art Magazin* (S.U.A.) ș.a.
***** Scrisoarea ta a fost precum o săgeată. Mi-am zis: trebuie să fiu acolo. Și iată-mă !

* Încă odată pe sub Poarta Sărutului, pentru că e singurul mod de a mai primi încă un sărut.
** O carte e un mormînt ! Întîi să mor . . .
*** Cunoscută personalitate a vieții medicale elvețiene și pasionat colecționar de artă.
**** Ia totul, cartea poate apărea, dar după moartea mea.

* Càrola, știi, sînt aici, dar nu mai aparțin lumii de aici . . .
** Prea ești pasionată ! Fii calmă — Nu, nu-i ăsta cuvîntul, o să-mi reamintesc . . . — Ah ! Detașează-te !, asta-mi spunea foarte des în ultima vreme.
*** Colină pe care se află amplasată vila Giedion.
**** Cît de profund atașată era C. G.-W. acestui « trinom » stă mărturie invitația tipărită cu prilejul sărbătoririi ei de către orașul Zürich (la 25 oct. 1977 i-a fost acordat « Premiul culturii »), avînd reprodus pe recto « Începutul lumii » de Brâncuși, iar pe verso o scrisoare de la Joyce. Cu acel prilej a fost și un concert și un recital de poezie; s-au citit poeme de Arp, Joyce, Jarry . . .
***** Datorăm celorlalți ceea ce sîntem !

https://biblioteca-digitala.ro



Kurt Schwitters: Für Carola Giedion-Welcker, ein fertig gemachter Poët, colaj

Brâncuşi, Carola Giedion-Welcker şi Marillon Willard în Long Island

de femei. Cînd l-am întrebat odată de ce mereu se logodeşte şi se dezlogodeşte, mi-a răspuns dezabuzat: ,,femeile?... sînt teribil de limitate !''

O vreme am fost obligată să părăsesc Münchenul din cauza convingerilor mele comuniste. Ca mulţi dintre colegii mei doream să instaurăm justiţia, să desfiinţăm inechităţile sociale. Aveam un sentiment de culpabilitate cînd mă gîndeam că eu, provenită dintr-o casă burgheză, mă bucuram prin naştere de o poziţie privilegiată, pe cînd alţii trebuiau să muncească nebuneşte pentru a ajunge undeva. O admiram pe Rosa Luxemburg şi pe Karl Liebknecht care erau atunci la Berlin. (De altfel în familia noastră era un climat democrat; tata era socialist). În 1918, mă găseam deci la München, la studii, cînd un student reacţionar l-a ucis pe Kurt Eisner, cunoscut propagandist comunist (conducătorul sfaturilor de muncitori şi soldaţi din München), care încerca să instaureze revoluţia comunistă la München. La ceremonia înmormîntării am purtat, împreună cu poetul Ernst Toller, coroana, ceea ce mi-a atras eliminarea din universitate. Mi-am continuat atunci cursurile la Bonn cu Worringer (pe atunci conferenţiar la catedra lui Clemen) şi am intrat în cercul lui. Worringer este primul care a vorbit despre propensiunea spre abstract a artei gotice. Era îndrăgostit de expresionism şi întrevedea şi în interiorul acestui curent un abstracţionism incipient, un anti-naturalism. Cercul de la Bonn era iluminat de ideile sale înnoitoare. La München era cu totul altă atmosferă pentru că Wölfflin era ataşat de Renaştere, de clasicism.

După stingerea valului revoluţionar aş fi putut să mă reîntorc la München, cum s-a reîntors şi soţul meu, Siegfrid Giedion, dar Wölfflin, care era un spirit foarte larg, a fost de acord să-mi susţin doctoratul la Bonn; şi soţul meu vroia să-şi dea doctoratul tot cu el. Dintre toţi studenţiii care-l frecventau în acea epocă pe Wölfflin, Giedion înţelegea cel mai bine problemele de arhitectură, pentru că mai înainte făcuse studii de politehnică — o dorinţă a familiei — şi abia apoi s-a îndreptat către istoria artei, pentru plăcerea lui. Magistrul nu era prea încîntat că Giedion punea accentul pe baroc şi nu pe clasicism în teza lui de doctorat, ,,Spätbarocker unde romantischer Klassizismus'' dar n-a intervenit; era un profesor superb: îşi lăsa studenţii să se dezvolte în direcţia ce le era proprie. Am aranjat cu Giedion să ne susţinem doctoratul în aceeaşi zi, eu la Bonn, el la München. Teza mea, care a devenit apoi o carte — ,, Bayrische Rokokoplastik'' — era o exegeză nouă a barocului, pe care-l consideram o sinteză între naturalism şi expresionism. S-a întîmplat ceva şi profesorul Clemen m-a rugat să-mi susţin doctoratul mai devreme decît data stabilită iniţial, aşa că am luat-o înaintea soţului meu. Cînd a aflat, Giedion s-a dus imediat la Wölfflin şi i-a spus: Domnule profesor, ştiţi că soţia mea e deja doctor?! Iar Wölfflin i-a răspuns: Atunci e cazul să ne grăbim şi noi!

Soţul meu era nemaipomenit! Totdeauna el era cel care mă împingea înainte. Niciodată nu se gîndea că de fapt el era cel mai important. El era un teoretician *, pe cînd eu am avut doar relaţii personale cu artiştii, ceea ce-i cu totul altceva» — accentuează C. W., excesiv de modestă şi nedreaptă cu activitatea critică desfăşurată de ea.

Amintirile se îmbulzesc, vin de-a valma. Lucruri secrete, gingaşe, amuzante, care colorează şi umanizează biografia interioară a unui artist sau altul. Numele lui *Arp*, « clown de Dieu » este rostit adesea. « Sub aerul lui clownesc se ascundea ,,un voyant'', o fiinţă radioasă, se înflăcărează C. W.; un artist de o mare generozitate şi nobleţe spirituală, care dorea să împărtăşească totul, tuturor. El m-a condus către poezia şi arta modernă, el m-a împins să scriu, mi-a dat aripi! Era mereu în casa noastră. Uneori mergeam, împreună cu soţii Arp, cu maşina la Strasbourg, să dansăm la faimoasa Café Aubette decorată de Arp, Sophie Täuber-Arp şi Theo van Doesburg. Îmi plac mult formele lui Arp, deşi Brâncuşi le găsea ,,trop gonflées''. Iar colajele lui Arp ...sont tout a fait frappants et tournants! Cela tourne tout l'art en profondeur. Îşi amintea, amuzată, de vizita făcută lui *Lipchitz*, în 1932, la Moscova. Sculptorul — pe care-l întîlnise în casa unui artist — a invitat-o să-i vadă atelierul, dar noaptea, pentru că dacă vine ziua, îmbrăcată ,,aşa'' (C. W. purta pălării cu boruri mari), îl iau oamenii la ochi».

În casa Giedion sînt cîţiva *Léger* de mare vervă cromatică. « Toate lucrările de Léger le-am primit în dar, precizează Carola Welcker. Dacă mergeam la Paris să-i vedem atelierul şi-mi plăcea ceva, spunea simplu: ,,prennez ça!'' Sau îi trimitea cîte un tablou soţului meu cu dedicaţia ,,pour mon vieil ami''. O singură dată, cînd a pictat pentru Giedion un tablou cu o floare imensă, i-a spus: pentru asta trebuie să-mi plăteşti culorile. Am călătorit cu el la Istanbul; era dificil în ce priveşte comportamentul. Ca şi bărbatului meu îi plăcea foarte mult să se ocupe de gospodărie. Cînd venea la noi, nu mai lăsa pe nimeni la bucătărie. Îi dădea pe toţi afară. Era fiu de măcelar şi se pricepea să pregătească nişte fripturi grozave. Cînd l-a văzut după un răstimp pe fiul meu care se'nălţase dintr-odată, l-a privit de sus pînă jos şi i-a zis: mais, mon gars, vous vous-êtes trompé dans la mesure! (Giedion era mic de stat) ».

*** *Siegfrid Giedion*, savant de renume mondial, s-a ocupat în special de problemele arhitecturii moderne, de relaţiile ei cu matematica şi tehnologia. Printre cele mai cunoscute volume amintim *Spaţiu, timp şi arhitectură* şi *Mecanizarea preia conducerea*.**

În cabinetul profesorului Giedion tronează un magnific Mondrian care te frapează prin eclatanţa unui mare dreptunghi albastru în suprafaţa albă a tabloului. « Cu *Mondrian* — îmi povesteşte C. W. — mergeam totdeauna la Paris să dansăm aproape de Café du Dôme. Era totdeauna la curent cu noile dansuri — step, shimmy — pe care le stăpînea la perfecţie. Totdeauna îmi spunea: ,,Sînt ultimii paşi, e dansul en vogue! Trebuie să-i înveţi!'' Înainte de a ieşi la bar să dansăm, făceam exerciţii acasă la el. Altfel ducea un trai de călugăr; era un adept al teosofului Schoenmaekers». Cînd am întrebat-o cum se acorda teosofia cu dansul, C. W. mi-a explicat cu pătrundere: « De fapt ceea ce-l interesa era ritmul. Ceea ce se vede şi în ultima sa lucrare newyorkeză ,,Victory Boogie-Woogie''. Ritmul era însăşi axa artei sale. Nu pot uita cum mă certa: Ah! vous ne savez pas les derniers pas de step! Ah! Il faut exercer ça! Şi dansa foarte serios... ».

În living-ul casei este expus cel mai mare şi unul dintre cele mai rafinate colaje din cîte a făcut *Schwitters* — « Hutbild », iar în alte încăperi, cîteva piese mai mici în culori nocturne, enigmatice, « de collajes romanesques », spune C.W., nu colaje arhitecturale, seci, ca cele făcute de cubişti. « Hutbild », adevărată apoteoză a deşertului, confecţionat din cupuri de ziare, cu litere gotice, cu cifre, şi din simple foi fanate, transparente, colorate uneori în castaniuri, ocruri, rozuri, albastruri, este încadrat în ramă dublă, albastră şi neagră. Odată, cînd Carola Welcker i-a scris că ar trebui luate măsuri contra desfolierii şi că are intenţia să trimită o vreme colajul la muzeu, să fie ţinut sub observaţie, i-a răspuns că dintre « fiicele (operele) sale, cele mai dragi îi sînt tocmai acelea care o iau razna». Cînd a venit la Zürich, l-a reparat chiar el. Altădată, cum a sosit, a cerut ziare vechi, foarfecă şi collant, s-a aşezat direct pe podea şi în 20 de minute un nou colaj a luat fiinţă. Dintr-un suflu! În acelaşi mod i-a făcut Carolei Welcker un portret « à la Schiller », pe care a scris dedicaţia: « Für Carola Giedion-Welcker. ein vertig gemachter Poët. »

Elveţia recunoaşte în Carola Giedion-Welcker una din minţile cele mai strălucite, unul din spiritele de elită ale intelectualităţii sale, a cărei prezenţă benefică a modificat climatul cetăţii de pe malurile Lehman-ului. A proclamat-o, « coram populo », însuşi primarul oraşului, la solemnitatea distingerii sale cu « Premiul de cultură al oraşului Zürich » (25 oct. 1977), onorîndu-o ca pe o « patroană spirituală » a cetăţii; ceea ce, din 21 februarie 1979, de cînd a părăsit pentru totdeauna oraşul Zürich spre a-şi reîntîlni marii comilitoni, ea devine mereu mai mult.

https://biblioteca-digitala.ro

revista «arta» la timișoara

vasile drăguț

După precedentele deplasări la Galați, Brăila, Ploiești, Brașov, Miercurea Ciuc, Cluj-Napoca și Iași, părea firesc ca următorul popas al colectivului redacțional ARTA să aibă loc la Timișoara, oraș către care atenția era îndreptată de mai multă vreme și care în primăvara acestui an oferea un motiv suplimentar de atracție prin noua ediție a expoziției *Studiul*.

Corcborînd istoria cu literatura am fi fost poate tentați să vedem ce a mai rămas din acea cetate descrisă de Evliya Celebi la anul 1660, « cetate astfel așezată în mlaștinile rîului Timiș încît seamănă cu o broască țestoasă culcată în apă; cele patru bastioane stau ca cele patru picioare, cetatea interioară i-ar fi capul, iar corpul îl formează cetatea în totalitatea ei. [. . .] Cetatea aceasta nu are creneluri, nici turnulețe de pază, dar are unele deschizătoare pentru tunuri. Se găsesc, în total, două sute de tunuri frumoase ca balimeza, darbzenuri, șaicale, colomborna și tunuri împărătești *(șahi-darbzen)* ». Dar cetatea descrisă de Evliya Celebi a fost înlocuită de o alta în secolul al XVIII-lea, din care au mai rămas doar cîteva fragmente între care bastionul cu poartă în ale cărui săli se organizează expozițiile de artă timișorene.

L-am fi putut urma pe Camil Petrescu, pentru care Timișoara avea înfățișarea de « operă » a unui inginer. Dar noi doream să regăsim acel frumos oraș de pe Bega, curat și dăruit cu multe grădini, în care artele au de mult drept de cetate și în care, o știam bine, artiștii plastici alcătuiesc o filială puternică.

La un anumit moment, deplasarea grupului redacțional al revistei ARTA la Timișoara părea compromisă. Cu obișnuita-i gravitate, președintele filialei, sculptorul Victor Gaga mă informase că artiștii timișoreni nu doresc o asemenea vizită care le aduce aminte de vechile comisii de îndrumare. I-am replicat observînd nepotrivirea acestei comparații și atrăgîndu-i atenția că din materialele publicate pentru filialele vizitate anterior lesne se poate vedea că nu poate fi vorba despre o imixtiune în procesul de creație al artiștilor, că, dimpotrivă, rostul acestor vizite de lucru este acela de a ne informa și de a stimula fluxul informațional, spre mai buna cunoaștere și prețuire a realizărilor din filiale la scara întregii țări. Am continuat prin a-i spune că noi nu dorim să batem la porți ferecate și că, față de situația creată, vom organiza călătoria la una din multele filiale unde sîntem așteptați. Pînă la urmă, deplasarea la Timișoara și Lugoj a avut loc în zilele de 31 martie—3 aprilie 1982, cu participarea mai multor critici de artă, autori ai materialelor publicate în prezentul număr.

Spre deosebire de atît de recele prolog, întîlnirile cu artiștii timișoreni s-au desfășurat sub semnul unei perfecte cordialități, iar organizarea întregului program a fost desăvîrșită. În cele trei zile de sejur timișorean au fost vizitate 57 ateliere, au fost vizitate muzeele orașului, s-a participat la cîteva spectacole teatrale la a căror realizare contribuiseră și scenografii locali. Se poate spune — fără complezență — că bilanțul acestor activități este pozitiv, în sensul că s-a demonstrat starea de ebulițiune spirituală a filialei, faptul că artiștii locali sînt cu constanță preocupați de realizarea unor lucrări reprezentative pentru ei și pentru epoca pe care o trăim. În mod firesc, s-a pus întrebarea: de ce filiala U.A.P. Timișoara nu organizează o amplă expoziție la București, prilej de a valorifica în mod corespunzător impresionanta recoltă artistică a membrilor săi. Am aflat că o asemenea expoziție fusese în planul acestui an, pentru sala Dalles, dar că sala a devenit indisponibilă și s-a renunțat. Faptul ni se pare demn de gravă atenție. Socotim că ar fi necesar ca *în fiecare an* filialele U.A.P. să poată organiza cîte o expoziție la București, după cum ar fi utile frecvente schimburi de expoziții între filiale. Dacă se dorește cu adevărat combaterea mentalității provinciale și a izolării în mici grupuri locale, dacă se vrea o viață artistică de înalte convergențe spirituale, U.A.P. va trebui să-și asume obligația unor asemenea manifestări expoziționale capabile să întrețină vie exigența critică a fiecărui creator și să asigure starea de veghe a colectivității asupra problemelor și valorilor comune. Prezențele sporadice din marile expoziții republicane nu pot compensa demonstrațiile de grup ale filialelor. Odată mai mult se pune problema spațiilor expoziționale din capitală, mult prea modeste în raport cu nevoile reale. O particulară atenție a fost acordată artei monumentale. Chiar și pentru vizitatorul grăbit, este evident că frumosul oraș de pe Bega este sărac în monumente publice și că în raport cu prețioasa contribuție pe care a adus-o la patrimoniul științific și cultural românesc, însemnele sale memoriale sînt neîndestulătoare. La reuniunea cu artiștii plastici din filială (reuniune despre care va mai fi vorba), am aflat că în ultimii zece ani au fost făcute nu mai puțin de 18 propuneri de monumente și busturi pentru înnobilarea spațiului public urban, dar că nici una nu s-a finalizat. Pare curios că din centrul Timișoarei lipsește monumentul lui Traian Vuia, creatorul primului aparat de zbor mecanic din lume. Însoțit de inscripții în principalele limbi de pe glob, un asemenea monument ar putea vorbi tuturor trecătorilor despre geniul tehnic al românilor bănățeni, geniu mereu prezent în laboratoarele politehnicii și în uzinele timișorene. Monumentul lui Vuia lipsește (deși un frumos proiect așteaptă în atelierul lui Victor Gaga), în schimb lîngă magazinul universal Bega poate fi văzut un ceas floral, jalnică demonstrație de cum se irosesc și energii și fonduri pentru a obține un kitsch monumental.

În piața Unirii am văzut un frumos exemplu de recuperare a cromaticii originale de pe fațadele

1,2. Întîlnirea cu membrii filialei U.A.P.; 3. Întîlnirea cu reprezentanții presei locale; 4. Vernisaj la Lugoj; 5. În vizită la Avicola Giarmata; 6. Piața Unirii

https://biblioteca-digitala.ro

vechilor clădiri al căror ansamblu contează printre cele mai valoroase din oraș și din țară. Am înțeles de aici că există la Timișoara arhitecți care nu ignoră — ba dimpotrivă — problemele ambianței urbane, ar fi însă necesară o mai strînsă colaborare cu artiștii și cu oamenii de cultură timișoreni pentru întocmirea și realizarea unui program de asanare a străzilor, a principalelor spații publice. E greu de crezut că într-un oraș ca Timișoara, cu atît de exigente tradiții culturale și cu un bogat potențial artistic, au putut să prolifereze coșuri de gunoi executate din mozaic, costisitoare și alarmant de urîte. Să nu uităm nici un moment că estetica stradală nu poate fi rezolvată prin acțiuni în asalt — azi măturăm ! mîine dăm cu var ! — ea reclamă o permanentă grijă din partea factorilor responsabili și dintre ei nu trebuie să lipsească arhitecții și artiștii plastici, designerii în primul rînd. Calitățile de excepție ale urbanismului timișorean reclamă o tratare adecuată a inventarului stradal — de la felinare și coșuri de gunoi, pînă la inscripționări și sisteme de semnalizare. Este neîndoielnic că, prin concentrarea forțelor creatoare de care dispune, Timișoara ar putea deveni un oraș model.

În seara zilei de 1 aprilie, la sediul filialei U.A.P. a avut loc o reuniune cu artiștii plastici din localitate, pe cît de caldă, pe atît de utilă prin calitatea discuțiilor. Am reținut cu satisfacție repetata invitație de a mai veni la Timișoara, deci îndoielile de început erau spulberate sau fuseseră împărtășite doar de cîțiva. S-a vorbit despre necesitatea reorganizării Muzeului de artă din Timișoara. A doua zi am văzut clădirea destinată acestui scop și avem credința că nu peste multă vreme muzeul de artă va redeveni o prezență activă în viața culturală a orașului. Dorim să subliniem și cu acest prilej că în istoria artei românești moderne Banatul ocupă un loc de excepție. Prin opera unor pictori ca Mihail Velceleanu, Nicolae Popescu și Ion Zaicu s-a deschis drumul unor curajoase înnoiri de expresie și tot lor li se datorează o consecventă luptă pentru libertate și unitate națională, pentru emancipare socială. Prima imagine a proletarului român — *Fierar odihnindu-se* — i-o datorăm bănățeanului Ion Zaicu ! Nu trebuie să uităm apoi importantele contribuții ale artiștilor bănățeni din secolul XX, în frunte cu sculptorul Romul Ladea și pictorul Aurel Ciupe al cărui rol se cere considerat și în legătură cu Școala de arte decorative din Timișoara căreia i s-a dăruit cu exemplară pasiune.

Cu aceasta am atins un alt punct al discuțiilor: reînființarea unei instituții de învățămînt superior artistic în Timișoara. Știm că problema nu este deloc ușoară, dar credem că Banatul are dreptul la o asemenea instituție, cu atît mai mult cu cît dezvoltarea sa industrială face necesară stabilirea unui echilibru armonic între parametrii tehnici și calitatea estetică a produselor. Tradițiile școlii de arte decorative timișorene, numărul și valoarea artiștilor designeri și decoratori constituie argumente suplimentare în acest sens. Reamintind că reușita formală a unui produs industrial este un criteriu de competitivitate comercială, stăruim și asupra argumentului că existența unei asemenea școli superioare de arte se justifică pe deplin în plan economic.

Discuțiile cu artiștii timișoreni au scos în evidență dorința lor de comunicare și de autoverificare în cadrul unor analize critice competente. S-a vorbit despre responsabilitatea socială și despre preocuparea pentru finisaj ca expresie a profesionalismului. Artiștii și-au exprimat dorința de a fi la curent cu dezbaterile și manifestările de artă din celelalte filiale, mărturisind regretul pentru fenomenul de fărîmițare. Petru Jecza s-a referit, în mod justificat, la nevoia de colaborare între uniunile de creație, în primul rînd între Uniunea Artiștilor Plastici și Uniunea Arhitecților pentru a contribui la înfrumusețarea orașelor noastre. Despre aceasta s-a mai vorbit și la întîlnirea cu colegii care lucrează în redacțiile ziarelor și revistele timișorene, întîlnire surpriză care ne-a convins odată mai mult despre utilitatea acțiunii noastre.

Ar mai fi încă multe de spus despre cele văzute, auzite și comentate la Timișoara, dar despre fondul vizitei noastre de lucru vor da seama articolele ce urmează. Nu vrem a încheia aceste rînduri introductive fără a rosti o sinceră mulțumire tovarășei Augusta Anca, președinta Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, tovarășului Mihai Cleja pentru sprijinul acordat spre buna desfășurare a programului nostru. Mulțumiri se cuvin deopotrivă tuturor artiștilor timișoreni care ne-au ajutat atît de mult și cărora li se adresează, în primul rînd, paginile de față.

https://biblioteca-digitala.ro

banatul, barocul artei populare românești?

paul petrescu

Rareori poate fi constatată o asemenea tărie în persistența și în circulația unei idei, transformată aproape în citat, ca cea conținută în formularea titlului de mai sus (fără semnul întrebării) lansată la vremea ei de Lucian Blaga, pe temeiul unei intuiții ce, este drept, nu poate fi negată total, dar care trebuie totuși cel puțin nuanțată. Este adevărat că în ansamblul artei populare românești Banatul aduce o anume notă de opulență, de încărcare, de exuberanță ornamentală și cromatică, caracteristici ce au atras etichetarea, mai de grabă metaforică, de « baroc » a artei populare bănățene, formulare ce, firește, nu se referă la apartenența sau la descendența din stilul astfel denumit, ci tocmai la acele note deosebitoare mai sus amintite, în contrast cu ceea ce de obicei se consideră a fi definitoriu pentru arta populară românească: măsură, echilibru, calm, armonie. Cu alte cuvinte sensul pe care Blaga l-ar fi acordat termenului « baroc » atunci cînd se referea la arta populară bănățeană s-ar subsuma accepției pe care o acordă termenului în una din interesantele sale disociații Adrian Marino (Barocul în Dicționar de Idei literare, București, 1973, p. 236), aceea în care îl invocă și pe Lucian Blaga: « Cîteva note estetice tipice derivă din aceeași instabilitate și agitație interioară. Viziunea mișcării, mobilitatea permanentă fac imposibilă orice reprezentare exactă, obiectivă, „naturalistă". Imaginea devine imprecisă, flotantă, convulsivă. Formele care se desfac, foiesc, debordează la infinit, — „involtul barocului" de care amintește și Lucian Blaga (în Trilogia valorilor, București, 1946, p. 120) — predispun la exuberanță și proliferare ornamentală. Barocul nu poate fi din această cauză decît decorativ și extravagant. Latențele sale antagonice îl împing la disonanțe și contraste tot mai exagerate, duse la limita extremă a congruenței ». Nu toate aceste note trebuiesc căutate în « barocul » țărănesc bănățean, ele nici nu pot fi găsite decît în termeni schimbați față de contextul pe care îl au în vedere rîndurile de mai sus. Cu toate acestea, ar fi desigur necesară o examinare ceva mai atentă a artei populare bănățene, examinare ce ar pune în lumină faptul că « exuberanța » sau « extravaganța » presupuse a-i fi specifice, nu se regăsesc decît în anume domenii ale sale și în perioade tîrzii (secolul al XIX-lea și chiar al XX-lea) ale evoluției sale. Ca și în atîtea alte probleme și aspecte ale artei populare românești în general, și în acest caz se vădește puținătatea studiilor efectuate, lipsa analizelor aprofundate și, în multe cazuri, absența chiar a informațiilor primare referitoare la cutare sau cutare aspect al artei populare bănățene. Dar chiar și din puținul pe care îl cunoaștem (cu sublinierea efortului apreciabil făcut în ultimii zece-cincisprezece ani în direcția extinderii cercetărilor asupra artei populare bănățene) se poate contura o imagine deosebită de cea a unui « baroc » aplicabil indistinct tuturor domeniilor de artă populară bănățeană.

În arhitectura populară bănățeană, de pildă, deși este domeniul care probabil a determinat în chipul cel mai explicit afilierea creației plastice populare bănățene la categoria « barocului », straturile de anume vechime nu au nimic a face cu presupusa « exuberanță » decorativă, fiind, dimpotrivă, caracterizate de o sobrietate ce o întrece pe acea a arhitecturii oltenești, de pildă, din epocile corespunzătoare. Vechea arhitectură populară de lemn din Banat nu cunoaște decorul decît într-o mică măsură, iar atunci cînd apare, limitat în principal la stîlpii prispei, este de o evidentă factură « clasică » am spune. Dar, firește, problematica decorativului abundent al arhitecturii populare bănățene trebuie privită în contextul general al provinciei istorice și atunci s-ar putea observa că așa-numitul decor « baroc » a evoluat rapid de abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea și aceasta în primul rînd în mediul șvăbesc, fapt explicabil prin circulația intensă a meșterilor în cuprinsul Banatului, a contactului pe care aceștia îl stabileau cu arhitectura orașelor, în primul rînd a Timișoarei. Date interesante cu privire la rolul meșterilor și la caietele de modele ale acestora și la albumele vieneze oferind doritorilor modele de case de locuit de « stil romanic », « Renaștere germană » sau « barocă », au fost puse în lumină de relativ recentele studii ale lui Erich Lammert, Hans Gehl, Walter Konschitzky, reluate într-o lucrare de diplomă prezentată în 1982 la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » de către Karin Graf (Ornamentația fațadelor la case șvăbești din Banat), toți cercetători din Banat care au subliniat și interferențele, în ambele sensuri, cu arhitectura populară românească, aceasta avînd anume preferințe în materie de decor și de motive ornamentale (pomul vieții, în diferite ipostaze este preferat). Dar frontoanele și stucatura barocă reprezintă învelișul cel mai nou al casei bănățene, fie ea românească sau șvăbească (decorul în relief de tencuială, așa numita « stucatură », se răspîndește în satele șvăbești după 1870 !), planurile, tehnicile, formele originale fiind cele locale, autohtone: « Coloniștii germani și-au construit casele după modelele autohtone, întîlnite aici. Nici în decursul întemeierii așezărilor și nici în evoluția ulterioară a gospodăriei nu se poate recunoaște influența gospodăriilor din locurile originare, indiferent dacă ne gîndim la casa de locuit vest-germanică îmbinată cu grajdul, la gospodăria din Germania centrală, denumită și „casa franconă" și la alte tipuri de case » (Erich Lammert și Hans Gehl, Tipologia și geneza casei șvăbești din Banat, în Tibiscus — Etnografie, Timișoara, 1978), așa cum de altfel remarcau la vremea lor Griselini și von Kempelen (1765), iar mai tîrziu Schott. Întreaga dezvoltare a decorului arhitectonic popular bănățean trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu caracterul predominant livresc (cataloage, albume, reviste, moda) și de influență urbană al acestuia, « barocul », ca termen, acoperind de fapt o realitate mai complexă, întrucît este evidentă și prezența unor motive și compoziții ținînd de « clasicism » și chiar de « Jugendstil » în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, problematica aceasta putînd fi abordată rodnic în cazul unei discuții asupra așa-numitului « Gesunkenes Kulturgut », teorie ce facilitează, în acest caz, înțelegerea transmiterii cu întîrziere a modelelor provenind din medii sociale diferite, în cazul nostru de la burghezia orașelor în ascensiune la țărănimea și ea prosperă din perioada zisă « Banater Gründerjahre », anii de « așezare statornică », de întemeiere în sensul consolidării gospodăriilor țărănești prin fluxul foștilor emigranți îmbogățiți în America și întorși la locurile natale, fenomen petrecut în toate satele bănățene, fie ele românești, șvăbești sau sîrbești.

Trăsături comparabile pot fi constatate și în evoluția altor domenii ale artei populare bănățene, cum ar fi mobilierul unde spătarele scaunelor înalte sînt tăiate și cioplite în profile mărturisind aceleași contacte cu moda central-europeană tîrzie, vieneză în primul rînd, aplecată nostalgic asupra barocului propriu-zis demult dispărut. Dar și la mobilier se poate surprinde fondul autohton, românesc, viabil încă, dacă ne gîndim că în interiorul bănățenesc alături de mobila pictată, rod al întrepătrunderii meșteșugărești și orășenești romăno-șvăbești, se află piese de mobilier lucrate din fag horjit, bănci, mese și, mai ales, lăzi de zestre care păstrează cel mai bine caracterele arhaice.

Trecînd la țesături se poate observa imediat prezența și a unui alt element, alături de cel românesc, local, și de cel șvăbesc-barochizant, mult mai slab reprezentat dată fiind trecerea timpurie la produse manufacturate, anume unele indicii îndreptîndu-ne spre lumea sudică, balcanică, destul de colorată, după cum se știe, la anume epocă de factorul oriental de nuanță turcească. Într-adevăr, o simplă preumblare prin sălile frumoasei secții de etnografie de la așa-zisul Bastion din Timișoara este suficientă pentru a observa masiva prezență a vechilor țesături românești de caracter geometric, sobre, cu alesături printre vîstre, sau în romburi înscrise, cu nimic deosebindu-se de fondul țesăturilor din întreaga țară. Cu trecerea vremii se poate însă nota o anume tendință de aglomerare a decorului, de încărcare, păstrîndu-se încă motivele geometrice, dar care acoperă încet-încet întreg cîmpul țesăturilor, iar, într-o fază și mai tîrzie, proliferarea motivelor fitomorfe și avimorfe transpuse într-o manieră stilizată care ele probabil pot da și aici impresia unui anume « baroc ». Iar alături de acestea se pot vedea și evidente ecouri ale așa-numitelor scoarțe de Pirot (din zonele locuite de români din preajma văii Timocului și Moravei), în care ornamentele și dispunerea lor trădează originea orientală depărtată și distorsionată prin refracția atîtor medii culturale din complexa alcătuire etno-culturală a Balcanilor.

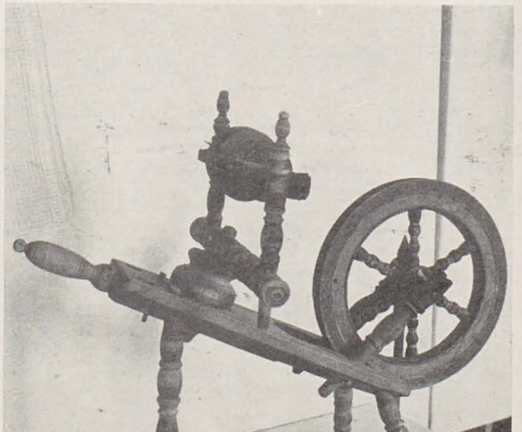
Semnificativ ni se pare, în acest context, cazul ceramicii bănățene în care producția, după cîte știu, este eminamente românească cu excepția cîtorva centre tîrzii din orașe (Lugoj, Caransebeș). Toate centrele rurale de olărie din Banat, începînd cu cel mai puternic, Biniș, și terminînd cu cele mai puțin cunoscute și aproape disparente azi, Lăpușnic, Sasca Română, Potoc și Socolari, au produs și produc o ceramică de tradiție romană, în aproape toate cazurile nesmălțuită, cu un decor simplu executat cu cornul, neîntîlnindu-se niciunde în Banat formele și decorul deseori exuberant al ceramicii transilvănene, sășești și habane, aducînd aceleași ecouri ale « barocului » central-european. Ceramica exclusiv românească a Banatului rural vorbește și despre fondul străvechi etnic unitar al acestei provincii istorice românești, în care implantațiile alogene s-au produs foarte tîrziu (mijlocul secolului al XVIII-lea) nemaiavînd timpul pentru dezvoltarea unui meșteșug ca olăritul presupunînd o foarte îndelungată perioadă de locuire pentru a fi practicat. Înrădăcinarea în cultura tradițională a ceramicii necesită sute de ani, iată de ce sașii și apoi ungurii și secuii în Transilvania au putut dezvolta, după români, olăria, în timp ce șvabii ca și sîrbii din Banat nu au avut răgazul necesar.

Portul popular bănățenesc este, alături de arhitectură, domeniul care cu siguranță va fi sugerat lui Lucian Blaga, dar și altora, apropierea de « baroc » înțeles ca modalitate de expresie artistică relevantă prin aglomerare și opulență. Într-adevăr și azi costumul din Banat atrage atenția prin fastul și bogăția sa, prin strălucirea firelor de argint și aur, prin cantitatea de podoabe, altădată de metal prețios. Este destul să parcurgem imaginile despre conciurile și cepsele bănățene (Eutimiu Lăpăduș în Tibiscus-Etnografie, Timișoara, 1978, Jana Negoiță, ibidem, Lidia Gaga, ibidem) pentru a ne da seama de extraordinara varietate și evidenta « exuberanță » a gătelii capului la femeile din Banat, împrejurare ce va fi atîrnat greu în aprecierea barocului bănățean. Dar și aici, în port, trebuie să observăm gradata trecere de la stratul cel vechi, simplu, geometric — lucru observabil mai ales la « oprege » și la cămăși — la floralul înfoiat, la abundența decorului vegetal realizat în materiale din ce în ce mai scumpe. Și aici deci se învederează aceeași tendință către opulența decorului manifestată însă tîrziu spre a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aspectele pe care le ia uneori decorul portului popular bănățean sînt de-a dreptul derutante, o tipologie a decorului opregelor, făcută cu minuție și cu observarea unor praguri temporale bine stabilite, ar putea duce la nebănuite concluzii în ce privește, de pildă, viteza transformărilor (uneori observabile la nivel de un deceniu) în raport cu creșterea bunei stări economice ca și cu apropierea de centrele urbane. Dar și în portul popular bănățean se poate observa prezența aceleiași unde orientale, complicînd înțelegerea evoluției decorului prin introducerea unor elemente ce ar putea părea « baroce » dar care își datorează apariția unor altor împrejurări. Așa este cazul « chintușelor » (vestă de postav) dar și al « becheșurilor » (pieptare de piele) supraîncărcate de un decor ce ar putea fi catalogat drept « baroc » dar care, la o mai atentă privire, ne duce spre un Orient complex, sudic cîteodată, venit deci prin Balcani, estic probabil, altădată, dacă ar fi să dăm crezare unor interpretări care coboară originile acestui decor floral la epoca migrațiilor stepice, trăsătură romantică a căutărilor de arhetipuri pure în ciuda lungilor cavalcade. Să nu ne sfiim să spunem că s-ar putea totuși ca înseși aceste tîrzii elemente orientale să fi fost supuse și ele unui proces de « barochizare » în zonele europene unde vor fi ajuns dacă ne gîndim că există, mai mult sau mai puțin definit, și un « baroc constantinopolitan » în arhitectură de pildă. Moda nu cunoaște limite nici administrativ-politice și nici ale domeniilor de artă, transgresările granițelor fiind regula.

Încercînd să cuprindem cu o privire, dacă ar fi posibil de sus, panorama artei populare românești, am observa existența la cele două extreme sudice ale țării, estică și vestică, în Dobrogea adică și în Banat, a două zone în care Orientul este prezent, dar în fiecare din cele două provincii într-alt chip. Urmele acestui Orient sînt palpabile și neîndoielnice în Dobrogea, unde populații, denumiri și forme de artă dăinuie și azi, deși colorate și aici de o aură ținînd de exotic azi, mărturisind trecerea inexorabilă a timpului. În Banat, Orientul dăinuie doar sub forma unor recifi submarini, ici și colo răzbind la suprafață ca în cele cîteva clădiri izolate rămase sau ca în toponimul Sacoșul Turcesc, sau ca antroponimul Regep în Cenadul din nordul Banatului, sau ca în faptele de artă populară, sumar mai sus evocate. Ele au fost submerse de istorie și de întîlnirea puternică cu Europa Centrală care și-a pus amprenta, indubitabil, pe unele aspecte de viață și de artă din acest spațiu românesc. Timișoara este cel mai mare oraș central-european înaintat spre sud-est, ridicat într-un mediu preponderent românesc. Este privilegiul culturilor foarte vechi de a primi impulsuri noi fără a li se schimba fundamentele de sensibilitate și de înțelegere. Arta populară românească din Banat are specificul ei născut din această intensă circulație și largi contacte, « barocul » ei însemnînd tocmai altoiul Occidentului și Orientului, în diversele lor ipostaze, pe fondul arhaic românesc continuînd, fără posibilitate de tăgadă, moștenirea daco-romană.

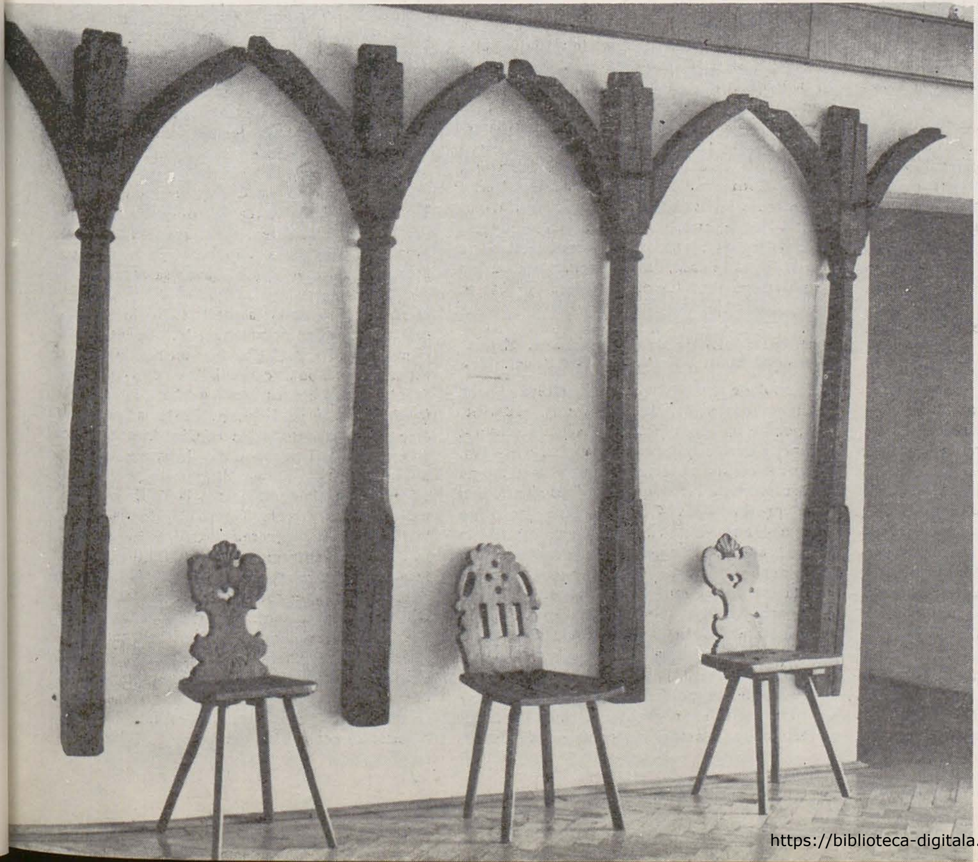
p. 39

1. *Poneavă din Sacoșu Turcesc cu motive florale și avimorfe*
2. *Cilim în motive geometrice din Seleuș 1891*
3. *Cilim din Bîrchiș cu ecouri balcanice*
4. *Chiutuș din Sacoșu Turcesc*
5. *Catrință din Sacoșu Turcesc cu decor oriental barochizat*
6. *« Beches » — pieptar de piele cu aplicații de oglinzi și meșină*
7. *Stîlpi de lemn cioplit de la o casă din Sebel și scaune cu spătare « baroce »*
8. *Pernă lungă în motive geometrice din Sacoș (piese din secția de etnografie a Muzeului Banatului)*



Roată de tors modulată « baroc »

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

școala de arte frumoase din timișoara

(1933—1942)

ileana pintilie

Începuturile

Cînd prin decizia Ministerului Instrucțiunii Publice Școala de arte frumoase din Cluj se muta la 14 iulie 1933 în Timișoara, ea se afla de fapt în pragul destrămării. Înființată cu opt ani înainte, în 1925, în vederea ridicării nivelului artistic din Transilvania, Școala din Cluj era a treia instituție superioară de artă, cu statut de Academie, din țară, înscriindu-se după cele cu mai veche tradiție din Iași și București. Rolul important pe care l-a jucat în formarea unei generații de artiști, animînd viața culturală a Clujului și pregătind un public capabil să recepteze valorile de artă plastică, nu poate fi contestat. Învățămîntul artistic se desfășura sub îndrumarea unor tineri și entuziaști profesori, care erau totodată și niște valoroși artiști, precum Catul Bogdan, Romul Ladea, Anastase Demian, și Aurel Ciupe. Coeziunea grupului era asigurată de pictorul Alexandru Popp, venit la conducerea instituției cu o remarcabilă experiență pedagogică.

În ciuda rezultatelor rodnice obținute în cursul a opt ani de funcționare, ministerul de resort hotărăște, prin legea specială privitoare la învățămînt din 1932, lichidarea școlii din motive de reduceri bugetare, deși aceasta se susținuse pînă atunci dintr-o subvenție minimă acordată din bugetul «extraordinar» al statului. Din fericire, însă, un grup de intelectuali timișoreni însuflețiți de idealuri culturale (amintim pe Sever Bocu, Pompiliu Ciobanu, Coriolan Băran, Ioachim Miloia, Sabin Evuțianu, Cornel Liuba) aveau să ofere condițiile necesare funcționării Școlii clujene la Timișoara: o subvenție, un local în care să se desfășoare cursurile și completarea corpului didactic.

Mutarea Academiei de «belle-arte» din Cluj la Timișoara provoca dezamăgirea intelectualilor din capitala Transilvaniei, care își exprimă nemulțumirea în presă. Astfel, într-un articol intitulat «Școala de arte frumoase părăsește Clujul» (în *Gînd românesc*, an 1, nr. 3—4 1933, pp. 186—187) scriitorul Ion Chinezu nota cu amărăciune aceste rînduri: «Nu știu ce duh de nestatornicie face ca școala să fie smulsă din mediul în care s-a plămădit și pusă pe drumuri spre un destin necunoscut [...] Academia de arte frumoase nu se poate imagina fără colaborarea Universității. Învățămîntul artistic nu se poate dispensa de studiul anatomiei, al esteticii și istoriei artelor, studii pentru care, la Cluj, școala de arte frumoase avea la îndemînă universitari specialiști pe care nu vedem bine de unde ar putea să-i recruteze Timișoara, de crearea unor catedre de specialitate numai pentru nevoile școlii neputînd să fie vorba. [...] Cu greu se va închega acolo ceea ce face însăși viața oricărei mișcări artistice: atmosfera de însuflețire și receptivitate, izvorîtă aici din lumea ei universitară, din viața de teatru, din acel început de pinacotecă care este colecția Cioflec [...]».

Rezerva din punct de vedere cultural față de Timișoara era întemeiată: în 1933 exista în învățămîntul superior de aici doar Școala Politehnică, orașul fiind eminamente industrial și comercial. Artiștii, puțini la număr, treceau aproape neobservați în acest mediu dominat mai degrabă de un spirit mercantil. Existau desigur și aici unele tentative de organizare ale «aspiranților» spre artele frumoase, cum era de pildă asociația «Amicii Artelor» (1926), întemeiată de fostul prefect Anton Bogdan, urmărind înființarea unei școli de artă. Cu timpul această asociație a devenit societatea «Academia Artelor Frumoase», care, fără să renunțe la ideea școlii, a elaborat chiar un proiect de învățămînt artistic. Rezultatul acestor încercări s-a limitat însă la cîteva cursuri libere, cu durata de două luni și rămase fără ecou.

În articolul citat, Ion Chinezu anticipa de fapt istoria zbuciumată a acestei școli, transplantată într-un mediu mai puțin prielnic și supraviețuind cu greu atît din pricina lipsurilor materiale, cît și a unei ambianțe receptive.

Probleme de învățămînt și de organizare

Mutată în 1933 la Timișoara, Școala de arte frumoase se menținea de grad superior, fără a purta titlul de Academie. Existau două secții — pedagogică și artistică — iar absolvenții deveneau fie profesori de desen, fie artiști liber profesioniști. Condiția esențială de admitere pentru prima secție era prezentarea diplomei de bacalaureat, iar pentru cea de-a doua se luau în considerare și alte diplome. Examenul de admitere consta dintr-o probă scrisă «cu un subiect general din domeniul artei» și un desen în cărbune.

Învățămîntul, cu durata de patru ani, se desfășura după o programă în care materiile de bază, pentru primii doi ani de studiu, erau «desenul figural, după antic și după natură», sculptura și desenul decorativ. Ultimii doi ani presupuneau o specializare, studenții avînd posibilitatea să aleagă fie desen-pictură în ulei, fie sculptură. Studiile erau completate cu noțiuni de arhitectură și de artă decorativă.

Cursurilor practice li se adăugau cunoștințe teoretice din domeniul istoriei artelor, al anatomiei plastice, esteticii, istoriei culturii universale, geometriei descriptive, precum și pedagogiei.

Studenții secției artistice erau obligați să frecventeze, ca și ceilalți, toate cursurile, dar puteau să nu susțină examene la disciplinele teoretice. La absolvire nu primeau diplomă ci numai un certificat, care le permitea să facă parte din organizațiile și societățile artistice și să expună la saloanele oficiale. Cîțiva dintre profesorii Academiei clujene au venit la Timișoara spre a-și continua activitatea: directorul Alexandru Popp (la catedra de desen), Romul Ladea (la sculptură) și Catul Bogdan (la artă decorativă). Corpul profesoral s-a completat cu încă doi artiști valoroși: Iuliu Podlipny și Aurel Popp, amîndoi la catedra de desen. Spre deosebire de pictorul sătmărean, care numai după un an avea să părăsească școala, Iuliu Podlipny va rămîne fidel intereselor instituției, desfășurîndu-și activitatea pedagogică de-a lungul cîtorva decenii.

Disciplinele teoretice aveau loc sub îndrumarea unor profesori locali: Ioachim Miloia (istoria artelor și estetică), inginerul Victor Vlad (geometrie descriptivă și perspectivă), I. Munteanu (anatomie plastică), Cornel Liuba (noțiuni de arhitectură), Atanase Popovici (pedagogie).

Ca secretar al Școlii de arte frumoase din Timișoara a fost angajat Ștefan Gomboșiu, un devotat al școlii pe care a slujit-o și în calitate de profesor. Nu este de neglijat nici activitatea sa publicistică, susținută în presa locală (cronici plastice, articole cu subiecte din istoria artei sau cu caracter informativ prin care făcea cunoscută viața școlii), acțiune utilă pentru că atrăgea atenția opiniei publice asupra fenomenului artistic. Anumite schimbări în componența corpului profesoral s-au efectuat de-a lungul anilor: în 1935 Al. Popp demisionează din funcția de director, din cauza vîrstei înaintate, rămînînd însă profesor. În locul său la conducerea școlii este numit inginerul Victor Vlad, iar, cîțiva ani mai tîrziu, director devine R. Ladea. În anul universitar 1935—1936 cursurile se desfășurau astfel: desen an I și II — Iuliu Podlipny; pictură an III și IV — Al. Popp; artă decorativă — Catul Bogdan; sculptură — Romul Ladea. În anii următori (1936, 1937) printre profesorii Școlii de arte frumoase timișorene se numărau și Aurel Ciupe și A. Demian, care își începuseră activitatea didactică la Academia din Cluj.

Școala din Timișoara era subvenționată de Primăria orașului (500 000 lei anual) și de Prefectura județului (200 000 lei), dar primea o mică subvenție și din partea statului (200 000 lei) din care se efectua plata salariilor pentru catedrele de desen (Al. Popp) și de sculptură (R. Ladea), pentru personalul administrativ și cel de serviciu.

Localul oferit pentru Școala de arte frumoase, inadecvat și destul de nesigur, consta din cîteva săli închiriate provizoriu de la Auto-Club R.R. Banat-Crișana. Cursurile teoretice aveau loc, tot provizoriu, în cîteva săli ale Școlii Politehnice.

Studenții

O parte dintre studenții Școlii timișorene erau dintre aceia care își începuseră cursurile la Cluj și care veniseră să-și încheie studiile și să obțină diploma la Timișoara. Dintre aceștia amintim pe Tasso Marchini (absolvent în 1934), Virgil Mihulin, Constantin Dinu-Ilea, Cornel Cenan, Kós András. Numărul lor s-a completat cu alții, dintre care unii aveau să devină adevărați artiști: Ștefan Szöny, Lucia Piso, Maria Kiraly-Ciupe, Simion Mărcuș, Valentina Pintea, Aurel Chira.

Majoritatea studenților proveneau din categorii sociale modeste și cu greu reușeau să se susțină de-a lungul anilor în școală, drept care obțineau adesea scutiri de taxe. Ministerul Instrucțiunii Publice acorda cinci burse studenților merituoși și săraci.

Rezultatul fiecărui an de studiu devenea vizibil în expozițiile de la sfîrșit de an deschise de obicei în sala Palatului Cultural (fost cinema «Select»). O parte din lucrările cele mai izbutite, executate de studenți în cursul anului, au fost prezentate publicului prin intermediul reproducerilor apărute sistematic în ziarul «*Furncea*», în cursul anului 1935.

O experiență importantă, dar din păcate rămasă fără urmări, a fost colonia de vară, organizată în 1935 la Oravița, prin strădania lui Ștefan Gomboșiu. Din inițiativa și cu ajutorul material al acestuia studenții au locuit pe timpul verii la Oravița, lucrînd în «plein-air» după modelul, devenit celebru, al coloniei de la Baia Mare. Banii necesari întreținerii tinerilor, procurării de materiale, ar fi fost obținuți de către profesorul-organizator în urma executării unei sculpturi pentru oraș. (M.I., «Povestea coloniei de vacanță a Școlii de Arte Frumoase», în «*Furncea*», an I, nr. 28, 1935).

Gomboșiu avea intenția să organizeze (după cum singur mărturisea în articolul «O colonie de pictură la Oravița», apărut în «*Furncea*», același număr citat mai sus) o colonie anuală la care să participe și studenți de la București și Iași, cu scopul de a crea o comunicare între studenții diferitelor academii, viitorii artiști ai țării. Ștefan Gomboșiu se folosea, în articolul său, de modelul oferit de Tonitza, care, în vara anului 1935, decorase împreună cu studenții schitul Durău. Activitatea în colonia de la Oravița s-a încheiat cu o expoziție formată din aproape 80 de lucrări. Dar din motive lesne de înțeles, dacă ne gîndim la mijloacele de care dispunea școala, experiența nu s-a mai repetat, spre regretul studenților și al profesorilor.

Expoziția din 1934, deschisă la finele anului universitar, o adevărată mișcare artistică cu scop demonstrativ, reunea în același spațiu absolvenți ai Școlii de arte frumoase clujene cu actuali studenți timișoreni, dovedind în primul rînd continuitatea instituției și, prin incontestabila calitate artistică, existența unei generații de tineri artiști ardeleni. Participanții la expoziție au fost: Tasso Marchini, Letiția Munteanu, Nicolae Brana, Ion Vlasiu (cu pictură și sculptură), Constantin Dinu-Ilea, Fülöp Antal, Olga Branișce, Eugenia Herbay, Ioan Gavrilă, Petre Abrudan, Emeric Hajos, Irma Brosz, Ernö Szervatiusz, Lucia Piso (sculptură), Carol Kudelasz și Ștefan Gomboșiu.

Statutul Școlii de arte frumoase. Transformarea ei în Școală de arte decorative

Examenul de diplomă consta în cîteva probe practice: desen în cărbune (nud), portret, compoziție și tors (pictură sau sculptură, în funcție de specialitatea aleasă în anii III—IV), în urma cărora absolvenții primeau diplome de profesor de desen sau certificate de artiști liber profesioniști. Cum statutul Școlii de arte frumoase din Timișoara era destul de nesigur, adesea diplomele nu erau recunoscute, iar tinerii artiști se loveau necontenit de greutăți, situația rămînea echivocă.

Abia prin decizia ministerială din 20 iunie 1939 soarta instituției se va clarifica, fiind considerată de la acea dată ca o școală particulară și în consecință fără nici unul din drepturile conferite academiilor de stat. Absolvenților nu li se recunoșteau studiile și nu puteau ocupa posturi de profesor de desen. Forurile superioare considerau suficientă existența a două academii de artă în țară, ignorînd rolul de ferment artistic pe care Școala de arte frumoase îl deținea pentru Banat și chiar pentru Transilvania.

În încercarea de a salva instituția, găsindu-i o justificare practică legată de profilul orașului, profesorii propun, încă din 1937, înființarea unei secții de artă aplicată, în care să se studieze: ceramica, metalul, sculptura decorativă, mobilierul, arhitectura de interior, afiș, grafică și decorație de carte precum și, eventual, o secție de pictură religioasă, căci comenzile nu lipseau. Ideea creării unei secții de arte decorative nu era complet nouă. Încă din 1930, Ioachim Miloia, directorul muzeului local, propunea într-un articol «O Academie de Arte Frumoase la Timișoara?», apărut în «*Analele Banatului*», an III, nr. 2 1930, înființarea unei școli de artă în capitala Banatului. Oraș industrial, Timișoara părea locul cel mai potrivit pentru dezvoltarea unui centru artizanal. Prostul gust sau neglijența față de produsele de larg consum demonstrau cu prisosință lipsa artiștilor decoratori. Miloia propunea chiar un program pentru o școală de curs mediu, în care formarea să dureze patru ani. La absolvire tinerii puteau primi «patentă profesională», în cazul în care doreau să-și deschidă atelier, sau își puteau urma mai departe studiile la academiile din țară, în care caz ele deveneau echivalente cu cele ale cursului inferior al acestor academii.

Spre deosebire de proiectul lui Miloia, profesorii Școlii timișorene doreau ca aceasta să rămînă de grad superior, un fel de «Kunstgewerbe Hochschule» și să pregătească «decoratori» pentru teatru, desenatori pentru «institutele de artă grafică», decoratori de interioare, conducători de ateliere de olărie artistică, creatori de modele pentru fabricile de porțelan sau pentru manufacturile de țesături, în sfîrșit, sculptori decoratori. Exista chiar propunerea ca o parte din absolvenți să devină maeștri de lucru manual în învățămîntul secundar.

S-a elaborat o programă care prevedea pentru primii doi ani de studiu cursuri generale de artă plastică: desen «după antic» și «după natură», modelaj, studii pentru compoziții decorative; pentru ultimii doi ani se urmărea specializarea la una din cele patru secții existente: pictură decorativă, sculptură decorativă, arhitectură de interior, grafică. Dorința de a înființa o astfel de școală de arte industriale era perfect legitimă; încă în jurul lui 1900, începînd cu «Jugendstil», apoi Bauhaus și «Art Déco» din perioada interbelică, decorația interioară, afișul și grafica de carte, ca și artele decorative, treceseră de la periferia artei în centrul preocupărilor artiștilor europeni. Asemenea școli existau deja în mai multe centre culturale, chiar și la Budapesta se înființase pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea «Școala Superioară de Arte Industriale».

La proiectul de reformare a Școlii de arte frumoase din Timișoara avea să adere și Ministerul Instrucțiunii Publice, care în 1941 decidea transformarea acesteia în Școală de arte decorative, în scopul formării unor:

«1. artiști capabili să creeze modele pentru toate industriile care se referă la decorul casei cît și al străzii;

2. pictori și sculptori capabili să aducă arhitecturii o inteligentă colaborare, cu un cuvînt de a da absolvenților discipline cu caracter artistic practic, întru ridicarea industriei pe plan artistic.»

Transformarea Școlii de arte frumoase în Școală secundară de arte decorative s-a efectuat însă printr-o nouă decizie ministerială în 1942, dată la care se poate socoti încheiată funcționarea Academiei de arte frumoase înființată în 1925 la Cluj și mutată apoi la Timișoara. Majoritatea profesorilor școlii (C. Bogdan, R. Ladea, A. Ciupe, A. Demian) aveau să părăsească Timișoara și, o dată cu plecarea lor, nivelul școlii avea să scadă.

Despre importanța acestei școli în învățămîntul artistic românesc, V. Beneș scria cîteva pagini apreciative într-un amplu articol intitulat «Două decenii de artă plastică ardeleană», apărut în «*Gînd românesc*» (an VII, nr. 7—8 1939, p. 329): «Școala de arte frumoase, înființată la Cluj în anul 1926 și mutată la Timișoara din lipsă de local și din alte lipsuri și nemulțumiri în 1933, avea să fie, atîta timp cît a stat la Cluj, ca și în anii următori de la Timișoara, focarul care întreținea vie mișcarea artistică în Ardeal. [...] avea să însemne în totalitatea atmosferei artistice o epocă. Este trist că nu s-a putut observa de către cei care aveau datoria s-o facă, importanța acestei școli [...]. Cele mai bune elemente din ultima generație a artiștilor ardeleni au ieșit din atelierele școlii. Și dacă astăzi putem conta pe cîteva nume din această generație se poate afirma cu tărie că numai spiritului și calităților corpului didactic al școlii i se datorește [...]».

https://biblioteca-digitala.ro

timișoara, «oraș deschis»

eseu despre stilistica unei ambianțe

coriolan babeți

veduta

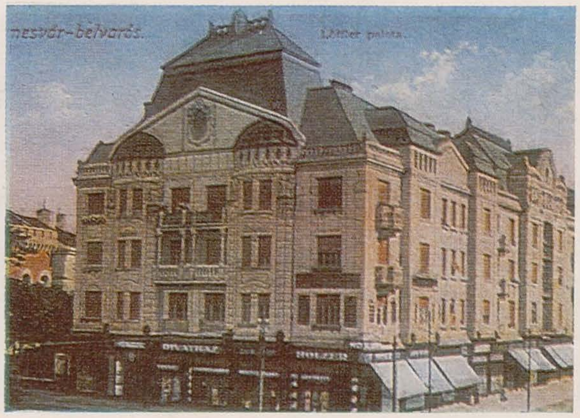
Pe la 1900, imortalizată de un aparat anonim (« Temeswar im 1901 Jahre »), cetatea își mai păstra frumusețea austeră și gravă. Văzută dinspre mlaștini, ea se dezvăluia treptat, ca o insulă crescînd în spatele unui val uriaș de pămînt. I se zăreau apoi cele trei rînduri paralele de ziduri și șanțuri, care o închideau într-un fel de stea gigantă, cu 37 de colțuri. Hărțile vechi îi descriau conturul și labirintul geometriei interioare, lectura unui palimpsest imaginar le-ar mai fi putut scoate la iveală, dezgropîndu-le din subsol.

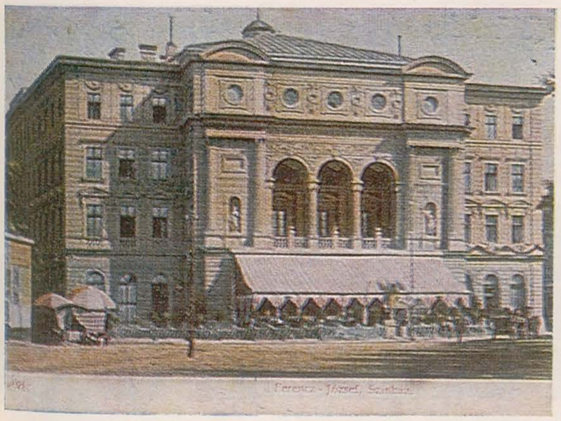
palimpsest

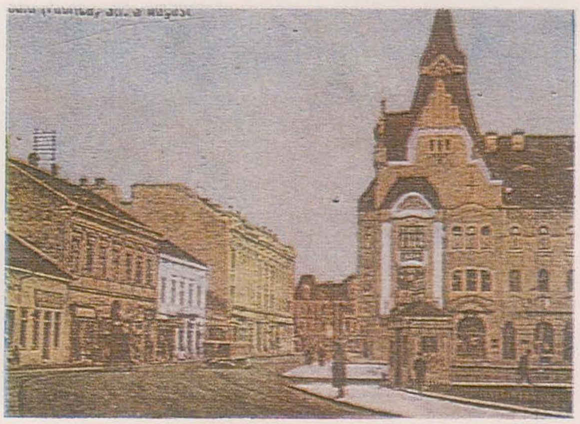
Aici, în subsolul cetății, dispărutele urme s-ar dezvălui treptat, unele prin transparența celorlalte, întrețesute de-a valma, într-o imensă, verticală pînză, printre osuarii, ape freatice, canale în dedalice dispuneri, păduri subpămîntene de stejari, deasupra cărora pulsează, ca o membrană vie, orașul. urmînd misterioasa rigoare a unei mandale. Dar valul de apărare era năpădit de ierburi, licheni și mușchi urcau pe zidurile gălbui, șanțurile se umpluseră cu pămînt, iar deasupra celor nouă bastioane începuseră să crească salcîmii. Orașul mai păstra totuși, în rigoarea carteziană a străzilor și piețelor, într-o anume vibratilitate cazonă a cuvintelor și gesturilor, în rigiditatea emfatică a ritualurior cotidiene, în toată austera sa civilitate, acel aer inefabil al fostelor mari fortărețe. Însă urmele în lemn, în piatră ori pămînt ale străvechilor întărituri care apăraseră cetatea, înghițite de timp, nu se mai puteau citi. Doar Întîi, întăriturile de pămînt ale cetății Tymes, din secolul al XIII-lea. Apoi, zidurile de piatră din jurul castelului angevin, înălțat pe « Insulă », operă, de la 1307, a unor meșteri italieni, chemați de Carol Robert, cel care avea să aducă Timișorii, pentru opt ani (1315—1323) faima unei mari capitale de imperiu. Cîteva decenii mai tîrziu, noi ziduri de apărare, înălțate din porunca lui Sigismund de Luxemburg de condotierul florentin Phillippo Scolari, comite de Timiș (1407—1424), mecena, diplomat și strateg, mentorul lui Iancu de Hunedoara în arta războiului. La 1476, întărituri puternice, durate împotriva turcilor, pe spese proprii, de un alt comite de Timiș, vestitul prin bravură, Pavel Chinezul. Iar peste aproape un veac, începînd cu anul funest al « supunerii », 1552, fragmente de cronică turcești (Mustafa Gelalzade, *Supunerea fortăreței Timișorii*, Silaldar Findiklili Mehmed aga, *Invazia ghiaurilor asupra cetății Timișorii* sau Evliya Celebi efendi, *Înfățișarea cetății Timișorii*) — fascinante *urme scrise*, dăinuind în vremi, la vedere, în locul zidurilor dispărute.

« Fortăreața Timișoara era o cetate pizmuită în lumea asta care se rotește și avea turnuri și ziduri foarte puternice, fiind cu neputință de a fi trecute. Ea era cea mai însemnată și cea mai puternică dintre cetățile Țării Transilvaniei. Uneltele ei de pază sînt desăvîrșite. . . De asemenea, pentru stăpînirea și pentru paza ei fuseseră aduse oști și arme de luptă și de la regii ghiauri cei umili (nemți, spanioli, leși, austrieci, unguri), încît cetatea, spre deosebire de trecut, devenise un fel de Kaff, un munte sacru fără seamăn și se umpluse cu tot felul de unelte și de arme și de alte muniții de luptă. . . Supunerea ei devenise o trebuință pentru zelul padișahului. Versuri: ,,Șahul lumii i-a spus vizirului său: Du-te și cucerește cetatea Timișorii !''.

[. . .] În cele din urmă, apărînd semiluna cuceririi, în prima zi a lui Șaban (23 iulie 1552) a fost cucerit în întregime orașul cetății mai sus numite. În acea zi, cu ajutorul lui Allah, ordia turcească luînd cetatea, bisericile sale au fost transformate în geamii, clopotele au fost aruncate din clopotnițele cu turnuri și s-a început acolo citirea *ezanului* ». Pentru ca, după 164 de ani de domnie a semilunei, la 15 octombrie 1716, un alt cronicar turc să descrie, plin de amărăciune, dezrobirea cetății de către ghiaurul Eugeniu de Savoya: « În noaptea zilei de vineri, după ce s-a înnoptat, cînd cei din Timișoara au capitulat, eu, sărmanul autor, l-am visat pe măria sa profetul, care venea trist și amărît din partea Rumeliei. Și în a noua zi a lunii zilkade, zi de duminică, a sosit la Adrianopol știrea cu data capitulării Timișorii. Neamul lui Muhammed a fost cuprins de amărăciune și tristețe, dar porunca este a lui Allah ».







https://biblioteca-digitala.ro

«Fortăreața Timișoara era o cetate pizmuită în lumea aceasta care se rotește și avea turnuri și ziduri foarte puternice, fiind cu neputință de a fi trecute. De aceea era greu să se poată pune mîna pe ea. Ea era cea mai însemnată și cea mai puternică dintre cetățile țării Transilvaniei. Uneltele ei de pază sînt desăvîrșite, turnurile sînt înalte, iar în ceea ce privește rezistența este proverbială.

Mustafa Gelalzade
în «Supunerea fortăreței Timișoara»
din «Cronici» 1552

Reverii liliputane

1716 (spre sărbătorile de iarnă). Descriere după o gravură de epocă. Cetatea din zahăr candel, basticanele din doboș tort, turnurile și crenelurile din griliaș, șanțurile de apărare din cozonac cu nuci, cîmpia din pișcoturi, copacii, tufele și iarba din fistic, turcii și arapii din ciocolată, fesurile din jeleuri, creștinii din bezele. (Timișoara oferită pe tavă — pe o tavă uriașă de aur — prințului învingător, eliberatorului Timișorii, Eugen de Savoya, la marea serbare, dată în onoarea sa, de curtea imperială vieneză). După o oră de contemplare, bîntuită de pașnice reverii liliputane, majestatea sa îi înmînează prințului o spatulă de argint. Turnul de pază se prăbușește, strivind de-a valma creștini și turci. La acest semnal, nobilimea începe asediul. În cîteva minute, din Timișoara mai rămîn șanțurile de apărare, cîmpia răvășită, două-trei turbane pierdute în iureșul luptei și tava de aur.

Între ziduri (intra muros)

Faptelor de arme aveau să le urmeze însă, în anul imediat următor, 1717, faptele — nu mai puțin pline de bravură — ale civilizării. Începe marea bătălie pentru cucerirea renumelui de oraș occidental. Petiții după petiții ale magistraturii comunale curg spre Administrația provincială, ba chiar spre Curtea imperială: un oraș reclădit din temelii, după planuri bine chibzuite, locuințe, cazărmi, spitale, canale, străzi pietruite, băi comunale, școli, hoteluri, mori, biserici, multe fabrici. Și, nu în ultimul rînd, un stîlp al infamiei, un sigiliu și o emblemă.

Astfel începe, în 1719, construirea unei clădiri — despre care mulți istorici spun că ar fi fost cea mai lungă din Europa (483 m) — Cazarma ardeleană, iar în 1723 se pune piatra de temelie a marii fortărețe de tip Vauban. Înălțarea ei va dura mai bine de 40 de ani, punînd la grea încercare cetățenii, istovind orașul de bani și forță de muncă.

Și totuși, *între* aceste ziduri avea să să înfăptuiască seria de fapte care-i vor aduce Timișorii prestigiul unuia din cele mai civilizate orașe europene. Primul apeduct (1732), primele canale (1726), în premieră mondială — iluminatul public la 1884, telegraf (1854), telefon (1881), tramvai electric (1884), 1737 — primul spital comunal civil, prima tipografie (1771), prima facultate (1806), primul ziar (1771), prima mențiune despre un teatru timișorean (1753). În 1891 existau la Timișoara 1322 întreprinderi, iar între 1867 și 1919 apăreau aici 204 ziare.

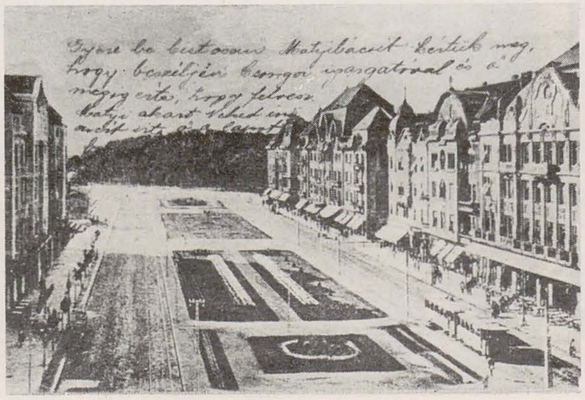
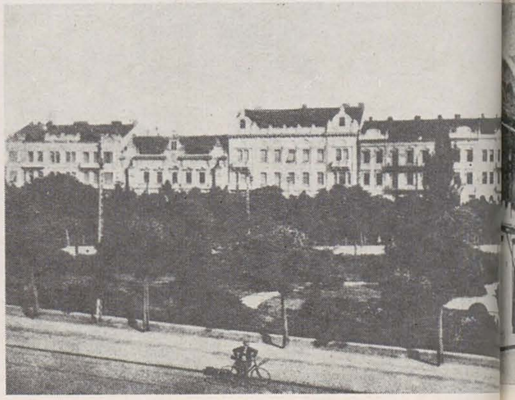
Dar cele nouă bastioane, imensa întăritură circulară de pămînt — Glacis-ul (Cîmpia), cele 3 porți, șanțurile de apărare, podurile zburătoare, toată această trufașă construcție va rămîne să apere cetatea de un singur dușman, nevăzut (căci marile războaie care-ar fi putut împresura orașul erau de mult sfîrșite): timpul. El o va măcina treptat, aproape 150 de ani, lăsînd-o să-și contemple, îmbătrînind, propria gratuitate. «Cu tot regretul, orașul a luat măsuri pentru a dărîma zidurile care îi stînjeneau dezvoltarea... În septembrie 1890, Ministerul de război al Imperiului își dă acordul pentru dărîmarea celor trei porți, spre bucuria locuitorilor, care simțeau începutul unui ev nou... În octombrie 1891, primăria face un memorandum pentru dărîmarea tuturor zidurilor fortificațiilor, iar la 23 aprilie 1892 primește încuviințarea imperială prin care Timișoara e declarat oraș deschis» (după schița monografică a orașului liber-crăiesc, Timișoara, de Barát Armin).

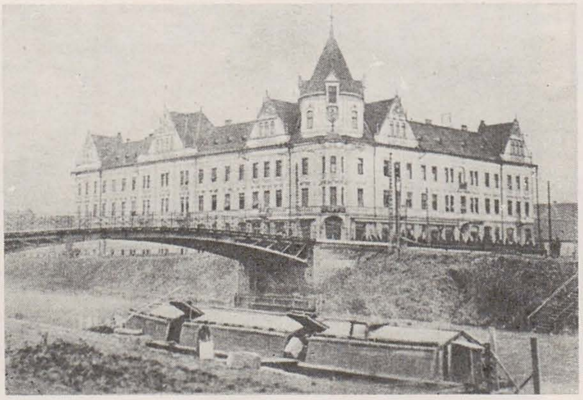
Utopia

În scenografia tortului din 1716, în stop cadrul păpușilor zaharisite, în happeningul gastronomic al curții încap — metaforizate — premonițiunile destinului istoric de cetate. În scenariul prințului mîncînd cu suita-i «cetatea-desert» el personifica însuși timpul, istoria accelerată în actul înghițirii...

Construită în locul acelei «cetăți albe de tot» pe care o vede Celebi în 1551, corola roșietică a cetății «Vauban» este în istoria «inutilității» ei revanșa pe care și-au luat-o ambiția și sacrificiul zidirii ei (1723—1765). În utopicul său imobilism cetatea și-a contemplat agonizînd propria-i gratuitate... Armele în contra cărora se înalță îi vor sfida invulnerabilitatea, armele refuzînd cu perfecționismul lor aerul «definitiv» al cetăților.

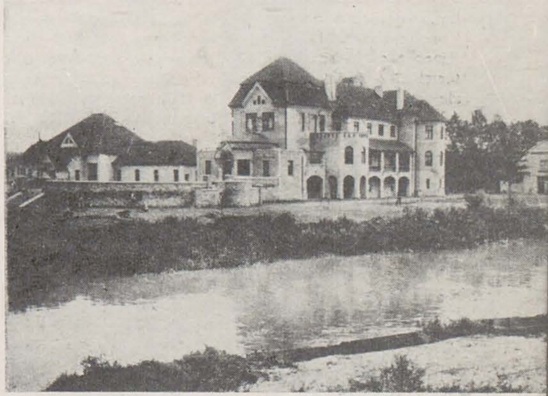
Oamenii, imperiul în contra cărora se ridica își recunosc crepusculul — nemaiasediind-o; «...atque decrementa aulae othomanicae» se rostește ca titlu de tratat gîndul lui Cantemir,



https://biblioteca-digitala.ro

Reproduceri după cărți poștale cu Timișoara de la începutul secolului din colecția autorului



în aproape aceeași epocă a zidirii fortificației...
Doar timpul, minînd interior geometria taciturnă a zidurilor, era o armă pe care Imperiul habsburg — ce nu-și întrezărea nici el sfîrșitul, nu o va fi calculat în viața cetății.
În afara cîtorva mărturii diseminate în peisajul orașului contemporan, cetatea a fost însă engrama unei conștiințe iar azi, mai ales *grafemul* și principiul unei planimetrii. Păstrată în amintirea ei, în circularitatea Ringului, Viena își demolează fără reticențe fortificațiile. Demantelîndu-și cetatea, « Mica Vienă » își imită metropola — cum o făcuse și la ridicarea ei.
Structura nucleică a cetății radiază, iradiază tipologia viitoarelor dezvoltări urbane (« radial-concentric »).

Extra muros

Mature, petalele corolei se desprind, cad; traseele cetății se continuă extra muros probînd vitalitatea nucleului în extensia urbană a sec. XX. În glazurile-i policrome « tortul » mai era și proiectul spiritual, emblema unui gust, ce se promitea cetății ca marcă de vizualitate. Astfel, arhitectura își va fi aplicat « fardul » care a fost acela al mai tuturor stilurilor vegetalizante. Biserici, case, palate cu 2—3 nivele, aveau să întrețină cu cîteva excepții — Second Empire, neoclasicism, ori neorenascentism — o scenografie citadină a opulenței naturaliste. Casa « Mercy », « Dicasterialul » (1850) ori teatrul proiectat de vienezii Hellmer și Fellner (1872—1875) întrerup seria palatelor al căror decor de fațadă se întemeiază pe voluta florală... Silueta umană sau animalieră, amîndouă prezente în repertoriu, se dizolvă, docile parcă, în abundența vegetală. Desenul de «roză» al cetății, disparente prin « defortificările » și sistematizările arhitectului von Ybe (1893—1895) avea să irumpă, miniatural, în sigiliile liliputane ale stucaturilor colorate... cu care pînă tîrziu la începutul secolului XX Austria Sezessionului se familiarizase prin creațiile unui Otto Wagner, Josef Hoffmann, Josef Maria Olbrich ori Adolf Loos.

Reverii guliverice

Ești pentru o clipă prins în vraja acestei scenografii, te simți marionetă în mijlocul acestui tort de festin care-i Piața Unirii inundată în splendoarea unor acorduri de culoare ce urmăresc cu acribie reliefurile (ca și în alte situri: « 6 Martie », « Victoriei »).
Vedem aici, prin grija unei municipalități atente, energice și competente, recuperat un loc de poveste al Timișoarei.
« Suită de tablouri independente » — astfel le numesc arhitecții autori ai proiectelor Șerban Sturza, Amur Busuioc — tablouri în care ancadramente, pilaștri, turnuri și coronamente pulsează prin relieful glazură... Deloc întîmplător în elanul urbanistic al Timișoarei ce a urmat Unirii cu țara (1918), opera unui ilustru arhitect, Duiliu Marcu, s-a instalat în expresia ambianței cu inflexiunile florale neobrâncovenești ale Complexului Politehnic... « Capitolului » sau teatrului (restaurat).
Alte teritorii, cartierele extra muros ale cetății se racordează nucleului printr-o extensie reciprocă supuse aceluiași spirit al locului. Instalate în interstițiile acestor cartiere satelit ale cetății (Fabric, Mehala, Elisabetin, Fratelia... Josefin ...) cartierele noi — Sag, Circumvalațiunii, Stadion, Siroc restituie orașului o coerență a circularității deschisă însă, acum, perimetral în orizontul aceleiași cîmpii.

Așezarea

Tocmai aici însă în spațiul Glacis-ului excavațiile pregătitoare ale substrucțiilor de blocuri developează o realitate pînă de curînd abia bănuită. Situri arheologice compacte atestă începînd din neolitic o continuitate de locuire pe care cetatea sec. XIII o « încoronează » în peisajul cîmpiei. Căci continuitatea de locuire revizuiește clișeul despre insalubritatea unei cîmpii mlăștinoase de grinduri și canale cu siluete de meandru. Neospitalieră poate, dar mlaștina era prima redută cetate naturală pe care o populație autohtonă și-a făcut-o aliată. Cetatea va face mai redutabilă natura locului încercuindu-l. Ecloziunea grădinilor inundînd orașul perpetuează imaginea pe care același Evliya Celebi o întîlnește în 1551. « Podoaba acestei cetăți constă în aceea că este așezată pe un pămînt mănos și e înconjurată de grădini și parcuri de trandafiri ». Grădina uriașă în care se cuprinde azi poartă garanția celei mai profunde accepțiuni a Timișoarei ca oraș deschis. « Un oraș frumos ca grădina Eresn (Eren) ».

https://biblioteca-digitala.ro

monument și monumental, repere timișorene

magda cârneci

Ce devine monumentul astăzi, care sînt coordonatele lui constitutive și criteriile de judecată actuale — iată, fără îndoială, una dintre dificultățile gîndirii creative, estetice și teoretice contemporane. Cum să împaci datele permanente ale genului cu exigențele estetice ale actualității, funcția sa comemorativă irefutabilă cu principiile necondiționării actului artistic, al respectării specificității estetice a operei de artă — rămîne o problemă deschisă. Cum să adaptezi scopurile esențiale ale operei monumentale — care se reduc în fapt la comemorarea, eternizarea, proslăvirea unui fapt, moment ori persoană istorică — noului mod de a înțelege istoria, de a judeca evenimentul, de a retrăi momentul, de a eterniza persoana istorică, într-o epocă a reașezărilor de sensuri și a reformulărilor codurilor simbolice ale acelor sensuri — iată o dificultate în mers, în acțiune, fecundă. Autonomia esteticului se opune teoretic conceptului de monument, prin definiție un gen « impus », condiționat de realități spirituale, sarcini ideologice extra-estetice; istoria artei și contemporaneitatea demonstrează adesea apariția capodoperei, tocmai din asumarea creatoare a acestei contradicții.

Desigur, degradarea continuă deși lentă a tradiției monumentului nu e un fapt de ultimă oră, ci o realitate a întregii perioade moderne, începînd cu veacul trecut. Secolul XX nu pare a fi în posesia datelor ferme ale unei noi estetici inovatoare a monumentului. Elementele definitorii ale sculpturii contemporane contestă de fapt conceptul tradițional, clasic, de monument, chiar dacă vehiculează principii constitutive, specifice, ale genului, în scopuri diferite. « Monumentalitatea » devine un atribut generalizat, cel puțin ca intenție, al sculpturalității contemporane. Totuși dezideratul condiției de « emblemă a spiritualității epocii », de reper simbolic al valorilor colective, de « arhetip al autohtoniei », caracteristice statutului peren al monumentului, operează activ în conștiința creatoare și în principiile formative, intrinseci genului sculptural: mai mult poate decît de o nouă poetică formală a monumentului se poate vorbi, în mod cert, de o nouă conștiință, problematizantă, căutătoare, proiectivă, a operei monumentale.

Poate că « monumente moderne nu există; (pentru că) orașul modern nu e monumental » (Argan). Sigur e că orașul modern moștenește inevitabil monumentele istorice, după cum monumentele moderne moștenesc inevitabil orașul istoric. Simbioza lor armonică e un proces mai mult sau mai puțin dirijabil. Conștientizarea lui, ca și consecventa tentativă de materializare a sa în spațiul urban, constituie fără îndoială o caracteristică o politicii culturale a edililor și forurilor culturale ale municipiului *Timișoara:* o demonstrează suficient, cele *18 propuneri* de monumente, înaintate în ultimii 10 ani, dintre care extrem de puține s-au realizat sau urmează să se realizeze.

Desigur, pe lîngă monumentele — și ele puține — ale diverselor epoci istorice ale orașului, Timișoara nu este lipsită de o seamă de lucrări moderne și contemporane de artă monumentală, în instituțiile și spațiile sale publice. În afara unui « monument al Ostașului român » de Ion Vlad, vehiculînd iconografia convențională a temei, există, semănate prin parcurile și înaintea clădirilor culturale și de învățămînt ale municipiului, o serie de busturi și portrete aparținînd unor nume cunoscute ale sculpturii românești interbelice și contemporane. Cele două portrete — Victor Babeș și A. Cândea — ale lui *Romulus Ladea*, bustul lui Eftimie Murgu de *Artur Vetro*, echilibratul bust în marmură al lui Traian Lalescu de *Cornel Medrea*, ilustrează datele tradiționale ale genului, în maniera clasică a îmbinării individualizării personajului cu generalizarea lui tipologică; volumele geometrizate și dinamizate ale bustului lui Dimitrie Pompei de *Petru Jecza* racordează condiționările genului la exigențele de gust contemporane, într-o soluție plastică optimă.

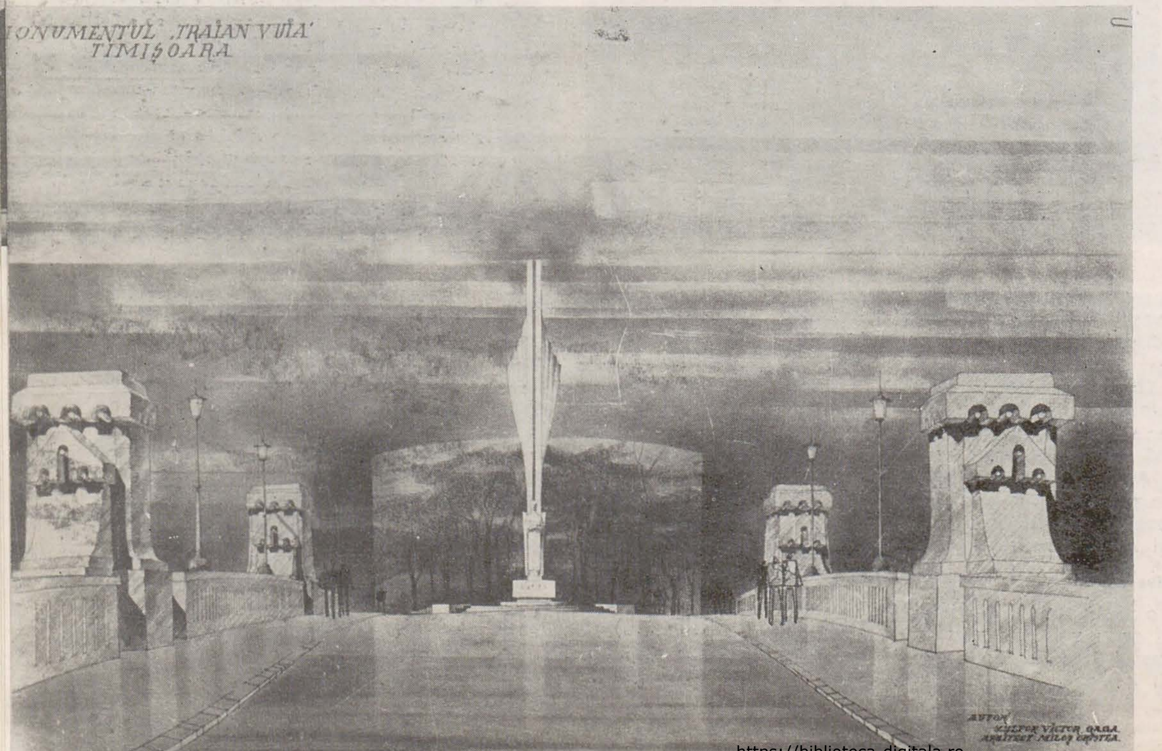
Există două complexe culturale în Timișoara unde arta monumentală se desfășoară mai coerent și mai amplu. Este vorba despre Casa Tineretului și despre Universitatea din Timișoara. La *Casa Tineretului*, reușit complex arhitectonic, funcțional și somptuos în același timp în modernitatea lui încă ușor ostentativă prin noutate, în afara spațiului verde agrementat cu mici lucrări decorative, fațada și interioarele au primit mari lucrări de artă monumentală. Două reliefuri în beton aparent, semnate de *Petru Jecza*, decorează fațada largă a clădirii, cu secvențe ritmice de segmentări paralele, reconstituind de la distanță formele simplificate și geometrizate ale unor scene alegorice închinate tineretului; ritmicitatea segmentelor liniare ce modulează suprafața, ca și jocul clar și variabil al luminii și umbrei pe forme, conferă lucrărilor un efect optic pregnant, de bună eficiență decorativă și monumentală în același timp, adecvat suprafețelor unde se aplică. În interior, în afara numărului impresionant de lucrări de pictură, grafică și tapiserie ale unor artiști contemporani tineri, se remarcă două mari mozaicuri parietale: « Dansul » lui *Luca Adalbert*, compoziție în game reci de verde-albastru, ale cărei forme geometrizate și ritmuri sacadate, respectînd cu stringență principiile decorativismului plat, demonstrează o certă descendență constructivistă — și « Tineret » de *Diodor Dure*, compoziție de un figurativism mai « rotund », mai descriptiv, cu accente calde de ocru, în verdele și griurile dominante, armonizîndu-se cromatic, dar nu stilistic, cu mozaicul precedent.

Universitatea din Timișoara, remarcabilă construcție a regretatului arhitect Hans Fackelmann, constituie un complex arhitectonic și cultural cu personalitate. În afara unui mozaic de fațadă laterală, deja deteriorat de intemperii, înfățișîndu-l pe Bălcescu și semnat de *Ștefan Szöny* și a celor cîteva busturi răspîndite pitoresc prin micile grădini interioare — un Eminescu de *Ovidiu Maitec*, un Pârvan și un Titulescu de *Ion Irimescu* și altele — remarcabile sînt cele trei lucrări parietale interioare. La parter, *Romulus Nuțiu* semnează două lucrări ilustrînd istoria literelor și istoria științei, în vaste compoziții alegorice, speculînd cu ingeniozitate elementele simbolice ale temelor date ca elemente compoziționale, într-o tehnică specială, în ciment colorat, cu aparență de simili-marmură, de un efect pictural deosebit prin jocurile cromatice și libertățile de tușă și de grafie pe care le îngăduie (tehnică ce merită a fi mult mai mult folosită și promovată în lucrările monumentale de acest tip). La etaj, *Luca Adalbert* semnează un mozaic cu temă istorică, o compoziție bine ordonată pe verticală, într-o friză de figuri domnești ritmate paralel, valorizînd efectele arhaizante și decorative ale mozaicului în piatră mată.

Adăugînd acestei sumare treceri în revistă o lucrare de artă monumentală parietală, semnată de *Zoltan Molnar*, ori cele cîteva nuduri și lucrări de sculptură decorativă din parcurile orașului, semnate de *Victor Gaga*, *Constantin Lucaci*, *Petru Jecza* și alții, nu știm să fi scăpat din vedere vreo lucrare de artă monumentală mai importantă. Pentru un loc de excepție ca Timișoara bilanțul rămîne sărac. Unde sînt marile monumente, marile statui ale orașului? Spațiile generoase își așteaptă agrementările ambientale, frumusețea structurii interne și a spiritului acestui loc își așteaptă emblemele. Desigur, restaurarea și renovarea pieței « Unirii » din inima municipiului reprezintă un act major de cultură — prin importanța documentară, prin frumusețea ambientală deosebită a complexului arhitectonic reconstituit și chiar prin efectul turistic (deci economic) al acțiunii — pentru care se cuvin elogii oamenilor și forurilor care l-au făcut posibil. Momentelor împlinite ale trecutului, cum este acesta, li se cuvin replici contemporane pe măsură. Înțeleapta înnoire arhitectonică a orașului merită înnobilată cu efigii spirituale adecvate. Din cele 18 propuneri de monument ale ultimilor 10 ani, va deveni vreuna emblema orașului?

Poate proiectul sculptorului timișorean *Victor Gaga* pentru monumentul orașului închinat lui *Traian Vuia* — proiect ce îndeplinește, în faza finală în care l-am văzut, multiplele exigențe ale comenzii sociale, deși ni se pare a păstra încă o anume incongruență între frumoasa elansare a stilizatei coloane-aripă, partea simbolică a lucrării, și între statuia propriu-zisă a personajului istoric al aviatorului, rămasă în cadrele aproape clasice ale monumentului comemorativ-tradițional (e adevărat, cu anumite simplificări și geometrizări moderne) — poate acest proiect se va materializa în forul orașului.

Conceptul de monument, așa cum e gîndit și e pus în practică în actualitatea culturală românească, rămîne o opțiune adesea dificilă (uneori chiar o sinteză cu diferite grade de organicitate și coeziune) între condiția lui « a reprezenta » și cea lui « a simboliza ». Se observă chiar o « specializare » în rezolvarea imperativelor sociale și culturale ale monumentului contemporan, corelată cu elaborarea unei poetici specifice (uneori tipizate) a formelor, adecvate parametrilor actualei comenzi sociale[1]. Dovadă peremptorie a capacității unei epoci de a-și crea iconografia și simbolistica proprie, pe măsura valorilor colective active în actualitate, arta monumentală românească poate fi considerată un cîmp intens de căutări și opțiuni monumentale diverse, chiar divergente, ce ar merita, din nou, o discuție mai amplă.



[1] Un exemplu al unui artist timișorean: monumentul de la *Guruslău* (Sălaj) semnat de *Victor Gaga*, poate fi considerat o realizare împlinită. Prin volumul monumental găsit, un paralelipiped masiv, elansat prin verticalitatea, îndrăzneață din punct de vedere tehnic, a trei coloane subțiri îngemănate de stemele țărilor românești, ca și prin modalitatea decorativă a reliefului plat speculînd virtuțile grafice ale formelor (în desen « asirian ») din compozițiile istorice, evocînd figura lui Mihai Viteazu, ce placheaza cele patru fețe ale lucrării — monumentul de la Guruslău se înscrie pe linia reușitelor unei poetici sincretice, eclectice, a monumentului, ca obiect ambiental-simbolic, de consacrare a unui loc — poetică de comandă socială contemporană.

https://biblioteca-digitala.ro

omagiu țărănimii

gheorghe vida

Situată sub semnul unei implicări active în actualitate, prin examinarea dintr-o perspectivă nouă, proaspătă (mai complexă în același timp) a unei tematici privită adesea superficial, rutinier, expoziția artiștilor timișoreni închinată țărănimii, a muncii în agricultură în general, alcătuită din lucrări recente, este o manifestare de ținută, depășind cu mult, prin seriozitatea dialogului cu o realitate multiformă, prin acuitatea viziunii unor artiști, însăilările ocazionale, de conjunctură (de tipul — am bifat și această acțiune —), cum am avut prilejul să vedem uneori. Este vorba, în cazul acestei expoziții*, nu de schimbarea radicală a unor opțiuni stilistice ferm conturate, ci de racordarea lor la o serie de motive agreste în esență (și ele modificate de tehnologie), la o tipologie umană și socială specifică.

Distingem, astfel, dacă ne referim la pictură — *Germinație* de Romul Nuțiu, dintr-un ciclu mai amplu, semnificativ pentru cromatica sa șocantă de o violență frînată de estompări subtile, pentru modul cum transcrie hățișul inextricabil de rădăcini, prin care urcă sevele pămîntului.

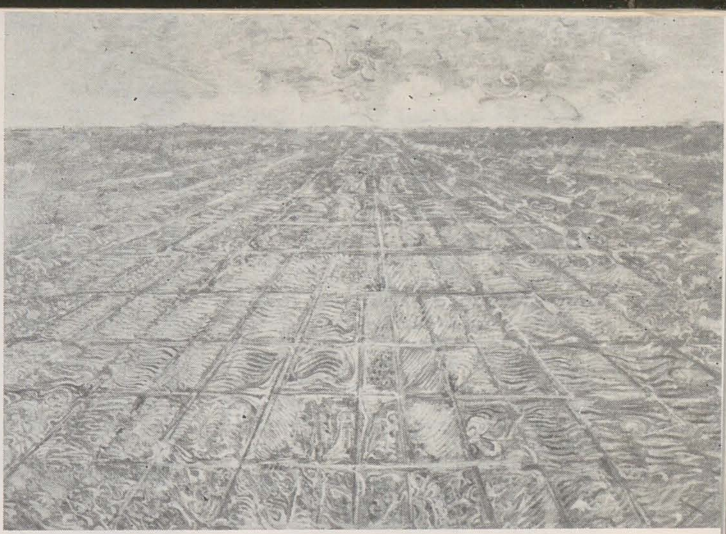
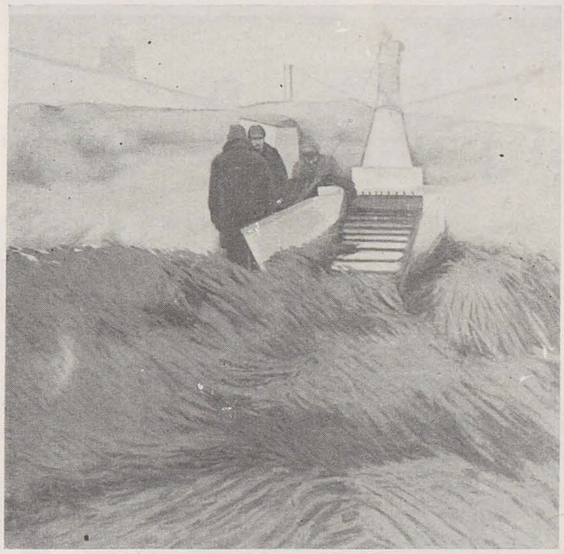
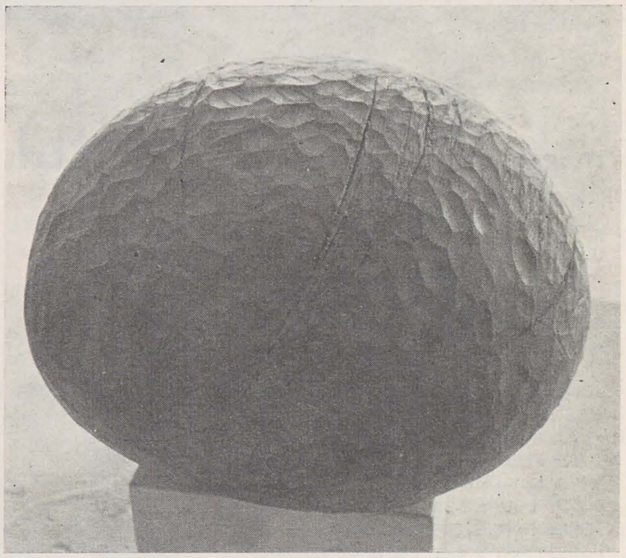
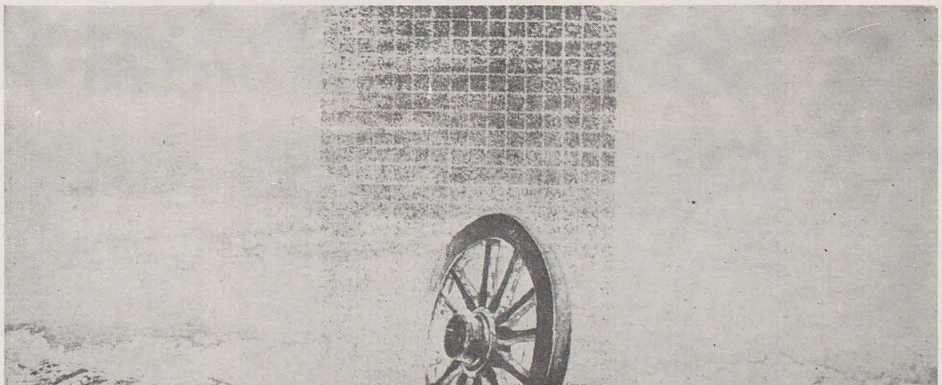
Leon Vreme rezolvă diferit, supunînd unui travaliu intens materia picturală, un subiect oarecum apropiat *(Vegetală)*, unde fîșiile cromatice, delimitate de incizii adînci (a căror direcționare structurează imaginea) devin accente ordonatoare într-o totalitate magmatică. Calmul instaurat de Ciprian Radovan *(Pămînt mănos în cîmpia bănățeană)* se datorează vastității orizontului coborît, liniilor de fugă marcînd zonele dispuse într-o ordonanță decorativă, liniștitoare. *Solariul* devine, pentru Gabriel Popa, terenul de desfășurare a unei picturalități transfiguratoare. Fără să se piardă din vedere motivul inițial, el este perceput ca o modalitate vizuală funcționînd după legi proprii, eforturile artistului converg spre sublinierea lor și închegarea unei imagini coerente din impresii, notații, senzații disparate.

Apariția elementului uman în mijlocul unei naturi copleșitoare *(Scene de muncă* de Veres Pavel) accentuează o integrare neconflictuală, complementară a civilizației în mediul natural cultivat, transformat de energiile umane dominatoare. O anume simplitate, ce eludează orice tip de emfază, de retorică, se degajă din *Portretul* de țărancă semnat de Diodor Dure, în buna tradiție a genului din pictura românească (ne gîndim aici la un Ion Musceleanu de pildă). Un alt portret datorat tînărului Sorin Nicodim este mai metaforic, chipul recompunîndu-se dintr-o atmosferă poetică, prevestitoare, nu lipsită de mister.

O serie de tineri graficieni (cum ar fi Călin și Daniela Beloescu, Constantin Catargiu) investighează cu mijloace care țin uneori de cele ale montajului cinematografic aspecte banale în sine, revelatorii însă datorită limbajului expresiv plin de forță, pentru o întreagă simbolică a spațiului ales, peren și monumental. Călin Beloescu *(S-a încheiat strînsul recoltelor)* aducînd în cîmpul imaginii un motiv arhiexplorat (stoguri de fîn) reușește aproape să le transforme în personaje dra-

---

1. GABRIEL POPA: *Solariul*
2. CIPRIAN RADOVAN: *Pămînt mănos în cîmpia bănățeană*
3. PAVEL VERES: *Scene de muncă*
4. GHEORGHE GOIDACI: *Împlinire*
5. CONSTANTIN CATARGIU: *Logodna*
6. DANIELA BELOESCU: *Aspecte dintr-o gospodărie țărănească*
7. SORIN NICODIM: *Portret*
8. ROMUL NUȚIU: *Germinație*

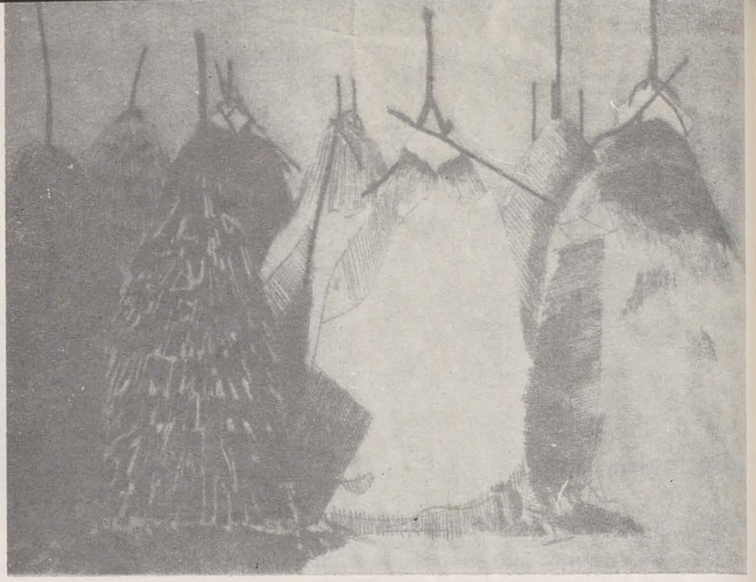





https://biblioteca-digitala.ro

matice prin alternarea planurilor umbrite cu cele luminoase fără să le distrugă configurarea lor monolitică. Seria Danielei Beloescu (*Aspecte dintr-o gospodărie țărănească*) înregistrează secvențe împinse spre halucinant. O sursă de lumină necunoscută indică pe rînd diverse elemente dintr-o curte țărănească, scoțîndu-le din sfera obișnuitului, proiectîndu-le în vis, primind astfel o dimensiune nouă, impresionantă. Montajul metonimic este utilizat de Constantin Catargiu (*Logodna*) unde roata ca instrument civilizator se profilează monumental pe un pămînt arat, marcat adînc de unealtă. Sculptura, foarte slab prezentă, se cere totuși menționată datorită unei foarte frumoase piese de Gheorghe Goidaci (*Împlinire*) — o pîine de fapt — un volum simplu, abil prelucrat de daltă în sensul capacității de captare a luminii, emoționant prin sugestie și robustețe.

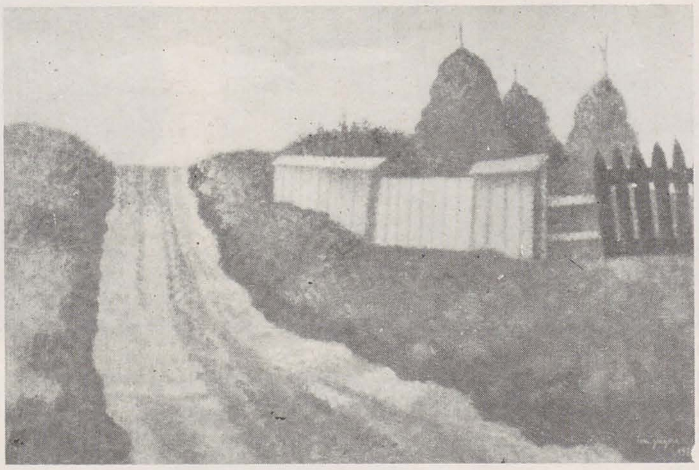
---

* galeria Helios



magda cârneci

«satul și pămîntul — suport și rădăcini»



1. *DIODOR DURE: Portret*
2. *CĂLIN BELOESCU: S-a încheiat strînsul recoltelor*
3. *ION GRIGORE: Drum*
4. *LEON VREME: Recolta*
5. *FLORIN MITROI: Grîu, primăvara*
6. *ȘTEFAN CĂLȚIA: Martie*
7. *ȘTEFAN SZÖNYI: Cosași*

« Tradiția e o adîncă neliniște », afirma undeva G. M. Cantacuzino. Înnoire întru cele eterne, continuitate a unor anume valori vitale unui anumit loc, tradiția nu e un corp de legi fixe, nu e lozincă, nu e abstractă noțiune generală, nu e un imperativ propus ori impus. Nu e nici măcar un dat irefutabil și imuabil. E o adîncă neliniște : o mișcare permanentă a spiritului către rădăcinile sale, o orientare a spiritului întru valorile fundamentale, un sunet al temeliilor, o aspirație de atins.

« Tradiția nu e moștenită de gata, și dacă vrei s-o ai, trebuie s-o dobîndești printr-o grea strădanie » (T. S. Eliot). Nu stă în puterea unui moment ori a unui decret să instaureze o tradiție, dar stă în puterea indivizilor s-o redescopere continuu, și astfel s-o reîntemeieze continuu. Nu marile manifestări, festivități culturale, expoziții, alcătuiesc ori impun fața unei tradiții, dar ele pot, dacă sînt concepute cu bună credință și din adevărate nevoi spirituale, pot sugera « locurile » bune ale ființării ei, pot orienta căile mai drepte către spiritul ei autentic, pot constitui fermenți vii ai trudei culturale a unei perioade de a se așeza în adevărata continuitate a adevăratei tradiții.

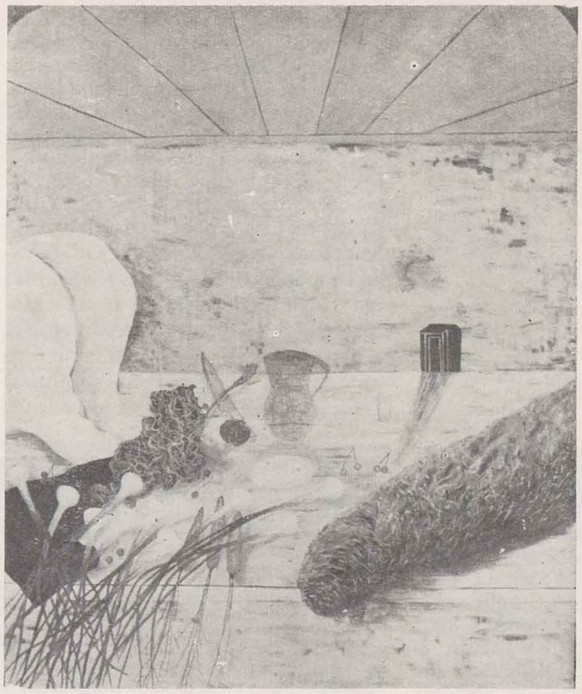
Expoziția de artă comparată de la Muzeul de artă din Rîmnicu-Vîlcea, expoziția « Studiul 2 » de la Timișoara, unele expoziții de grup, unele expoziții colective închinate unor mari evenimente istorice ori unor mari teme culturale, pot constitui — în perimetrul manifestărilor plastice — asemenea bune repere, alături de altele, în edificiul, opera invizibilă dar vitală a tradiției (culturii), ce s-a alcătuit, se alcătuiește și se va alcătui continuu.

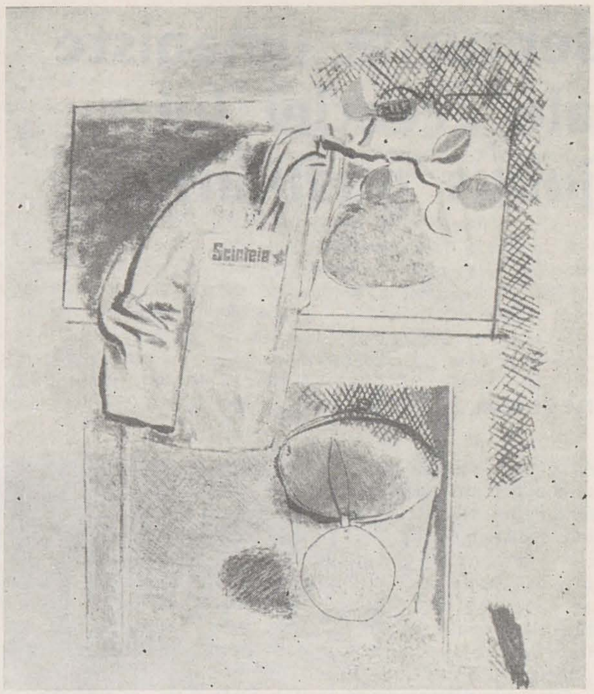
« Satul și pămîntul — suport și rădăcini », iată titlul bine ales al unei expoziții de bună ținută, organizată la galeria Bastion din Timișoara, prin efortul discret dar de un gust sigur al Ilenei Pintilie, organizatoarea expoziției.

Șansa acestei expoziții, în contextul celorlalte manifestări plastice din țară închinate sărbătoririi agriculturii românești, stă într-o selecție liberă (și adecvată atît temei cît și spațiului expozițional generos) dintr-un lot recent primit de lucrări de artă românească contemporană și din depozitele Muzeului Banatului. Calitatea ridicată a mai tuturor pieselor expuse este evidentă (aproape surprinzătoare). Desigur, nici un artist nu pictează « agricultura », ori « specificul național », ori « tradiția ». De aceea e întăritor să constați cît de bine, de autentic, se adecvează, unor asemenea repere tematice și organizatorice, în mesajul lor de adîncime, lucrări tradiționale și lucrări contemporane, poetici « clasicizante » și poetici inovatoare. Nu doar din simple imperative organizatorice, nu doar din inevitabile ordonări cronologice, ci dintr-o necesară continuitate, dintr-o reală consonanță spirituală, nume de artiști « clasici » interbelici stau armonios alături de nume de artiști contemporani, din diverse generații.

Jocul individual și stilistic, între coordonatele unei generale poetici a figurativismului, mai mult sau mai puțin tradiționalist, mai mult sau mai puțin realist, mai mult sau mai puțin hrănit de ecouri impresioniste, fauviste, expresioniste — rămîne caracteristic generației interbelice și imediat postbelice. Cromatismul violent și fragmentat al « Țărăncilor »

https://biblioteca-digitala.ro





lui Rudolf Schweitzer-Cumpăna, siluetele retoric decupate pe fundal ale «Cosaşilor» lui Ştefan Szönyi, peisajele Rodicăi Maniu ori desenele şi guaşele de fineţe ale lui Iulius Podlipny, se mărturisesc de la o poetică impregnată de elemente expresioniste, în tensiunea compoziţională, în desenul abrupt, în cromatismul vehement. Alături de ele, sensibila schiţă «Moţ cu ciubere» de Catul Bogdan, mai puţin riguroasa dar mai calda, mai atmosferizata «Căruţă cu coviltir» a lui Camil Ressu ori desenul sever şi interiorizat al «Ţărăncilor» lui Ştefan Dimitrescu, definesc o poetică mai «empatică» a trării datului real, hrănită de benevolenţe spirituale şi de uşurinţe intuitive.

Sub cu totul alte criterii, mult mai dificil de unificat din lipsă de distanţare temporală, stau lucrările artiştilor contemporani. Detaşarea de «motiv» şi libertatea deformării naturii, gestul auctorial şi speculaţia simbolistică, etc. etc. nu constituie sigure coordonate stilistice, ci mai degrabă orientări, tendinţe ale actului artistic. Poetica ilustrativ-tradiţionalizantă, idilic-descriptivă, «aburită», a «Drumului» lui Ion Grigore nu consună uşor cu poetica misterios-discretă, adîncită în sinele profund, iradiant al existentului, din «Grîu, primăvara» a lui Florin Mitroi.

Desenul aspru, viril, amintind virulenţa expresionistă a muraliştilor mexicani, din «Recolta» lui Leon Vreme, se distanţează de preţiozitatea abstractă, de un ermetism de efigie şi în acelaşi timp deschis inefabilului, din «Grîul» de Sultana Maitec. Analitica proiectivă a «Peisajului cu amenajare hidrografică» de Decebal Niţulescu, amestec de demers conceptualist cu explorări ecologice, se pune sub semnul unui alt înţeles al «experimentului» decît «Hrana» lui Horia Bernea, enigmatică iniţiere în arcanele «transcendentale» ale senzaţiei, în adîncimile vizualităţii, în intensitatea şi «prezenţa» realului. Poetica aproape sentimentală din «Fermă în Dobrogea» de Mircea Ionescu, cu cromatismul ei «fierbinte», atinge alte coarde ale picturalităţii decît sonoritatea gravă, severă aproape în interiorizarea ei afectivă din «Martie» de Ştefan Câlţia, piesă antologică a filonului peren al picturalităţii româneşti în versiune contemporană. Metafora frustă dar elocventă, în simplitatea şi rigoarea ei compoziţională stringentă, din mai vechea dar valabila lucrare «Poezia muncii» de Ion Nicodim desfăşoară altă strategie alegorică decît polivalentul macro-semn, emblemă metaforică euforizantă din «Grădina» lui Ion Gheorghiu. Virtuozitatea picturală, de rafinament şi ţinută a «Lanului cu stuf» de Gh. I. Anghel diferă în aplomb şi finalitate de «Şopronul» lui Radu Stoica, de «Natura statică» a lui Benone Şuvăilă, de «Secvenţele» lui Radu Costişel ori de vătuita «Compoziţie» a Paulinei Mihai.

Dincolo de diversitatea demersurilor şi finalităţilor, există desigur o «atmosferă stilistică» unitară, un aer stilistic comun, dificil de numit în inefabilele sale componente, ce nu sînt probabil decît micile şi marile descoperiri şi cuceriri de plasticitate ale avangardei moderne, retopite în creuzetul generos şi disponibil al vizualităţii contemporane, din care fiecare foloseşte după măsura sa proprie. Evident — repetăm — nici un artist nu pictează «agricultura» ori «tradiţia» etc. Adecvarea la asemenea repere tematice este de aceea o aserţiune amendabilă: lucrările se adecvează şi în acelaşi timp nu se adecvează temei. Există un necesar decalaj între tema aparentă şi tema de profunzime. Tema aparentă poate fi o noţiune, un concept, o definiţie. Tema de profunzime nu e niciodată ceva în întregime definibil, ci doar aproximabil prin chiar actul picturii. Intuiţie — trăire — revelaţie — «matrice stilistică», dată irepresibil în adevărul său vital, ea este extrem de personală şi în acelaşi timp adînc impersonală. Dincolo de diversele teme aparente, există doar o singură temă de profunzime ce se împlineşte discret prin cele de suprafaţă. Desigur, nu lucrările sînt create pentru o temă dată, ci tema dată îşi adecvează de fapt deschiderile după valenţele temelor de profunzime ale lucrărilor, găsindu-şi astfel adevăratele semnificaţii. Poate mai corect ar fi să precizăm, nu lucrările «ar trebui» să fie create pentru teme date, ceea ce nu se prea întîmplă cu o bună parte a producţiei artistice din expoziţiile de felul celei discutate mai sus. Dar cîţi mai au răgazul să zăbovească pe înţelesul bun şi valabil al comenzii sociale?

1. *HORIA BERNEA: Hrana*

2. *ION NICODIM: Poezia muncii*

3. *CAMIL RESSU: Căruţă cu coviltir*

4. *CATUL BOGDAN: Moţ cu ciubere*

https://biblioteca-digitala.ro

sensurile umaniste ale creației lui julius podlipny

negoiță lăptoiu

Arta românească a cunoscut în diversele etape ale constituirii ei istorice fenomenul stimulativ al interferențelor stilistice, asimilînd și integrînd unui ansamblu unitar, distinct și original datele unor tendințe noi care au încurajat diversificarea reprezentării plastice. În secolul nostru aceste interferențe s-au amplificat date fiind posibilitățile multiple de circulație a valorilor, extinzîndu-se astfel sfera cunoașterii și colaborării interumane. Întotdeauna, însă, integrarea noilor valori în climatul spiritual autohton s-a efectuat treptat și nu fără rezistență, întrucît o tradiție atît de viguroasă ca cea românească nu-și putea asocia experimentele bastarde, pur speculative. În schimb, această tradiție a vibrat cu sensibilitate la tot ceea ce s-a dovedit durabil în spiritul creator ce o vehicula. Este și cazul viziunii particulare a artei lui Julius Podlipny (născut în 12 aprilie 1898, la Bratislava).

Cînd se stabilea la Timișoara, în 1926 (oraș păstrat ca reședință pînă astăzi) lăsa în urmă un trecut care-i oferise multiple prilejuri de durere, mizerie și suferință. Privind în jur observă că soarta-i dezolantă nu e un caz singular. În Bratislava natală sau în capitala Ungariei (unde mama cu cei nouă copii se mutase în 1907), pe străzile largi sau în cartierele sordide, mizeria se întîlnește la tot pasul, *coloana dezmoșteniților* amplificîndu-se în urma primului război mondial. Caută să se apropie de aceste destine, să le înțeleagă, împărtășindu-le durerea și transfigurîndu-le în triste ipostaze (inițierea artistică efectuînd-o în atelierele Școlii de arte frumoase din Budapesta). Lumea reprezentată, bîntuită de spaimă, amintește de atmosfera din romanele lui F. M. Dostoievschi (1821—1881), de acel demonism vrednic de compasiunea cea mai arzătoare. O întreagă umanitate, învăluită de tenebre, este redată magistral prin intermediul estompei. Cărbunele este difuzat (într-o primă fază a creației, extinsă pînă în 1928) prin modulații variate de umbre și lumini care se întrepătrund fără a crea contraste. Această interferare a accentelor prin subtile stingeri tonale i-a particularizat stilul, situîndu-l între maeștrii raportului poetic dintre alb și negru. Exemplificăm cu două portrete, aflate acum într-o colecție particulară din Timișoara, din jurul anului 1919, reprezentînd un *Tînăr*, cuprins de o melancolie tipic slavă și un *Cap de bătrîn* care are în priviri ceva fascinant, demonic, ilustrînd cu strălucire un personaj dostoievschian.

Cu lucrările aduse în mapă, la care se adaugă cele executate (de preferință în cărbune-conté, dar și cîteva uleiuri) timp de doi ani în capitala Banatului, organizează o expoziție personală la Timișoara, considerată un adevărat eveniment artistic în acea parte a țării. Sesizînd « întreaga muzicalitate dramatică a acestei creații, care iese din obișnuita temperatură artistică de azi », Ioachim Miloia (excelentul istoric și animator al artei bănățene) va releva sensurile ei universale: « Arta lui Podlipny nu se poate localiza. Figurile sale, peisajele [. . .] nu sînt realitate. Ele sînt forma concretă a unor senzații, a unor gînduri, ce s-au format și au crescut în sufletul artistului. Ele nu înfățișează oameni, ci *umanul* », subliniind apoi puternica finalitate socială a acestei arte. « El a luat cîteva tipuri reprezentative a celor umili, le-a pus înaintea noastră dezbrăcați de răutate și îmbrăcați în atmosfera unui martiraj senin. Dragostea umanitară a artistului ne apropie și sufletele noastre de nenorocirile lor înțelegînd-o și îndemnîndu-ne să nu trecem nepăsători pe lîngă ea, ci a căuta mijlocirea unei alinări. Aceasta este valoarea moralizatoare a artei lui Podlipny » (vezi « Banatul », Timișoara, august-septembrie 1928, p. 64).

Fără a contrazice unitatea viziunii, cîteva din lucrările expuse în 1928 anunțau o modificare sub raportul intensității expresiei. Alături de acordurile surde și trăsăturile ce ascund dureri mocnite, consumate în stare de latență (*Portret de bătrîn*, *Spălătoreasa*, cărbune și *Muzicant cerșetor*, ulei, Muzeul Banatului), apar energii ce răbufnesc în înflăcărate strigăte de revoltă. Diferendele sociale par de neîmpăcat, o crudă fatalitate diriguind destinele! Inconștientul sensibilizat pune stăpînire pe reprezentarea artistică, dinamica materiei, a tonalităților, dominînd pe aceea a formei. Artistul se detașează de imanența lucrurilor, refugiindu-se în zona unei cosmogonii de o evidență tragică. Spațiul reprezentat capătă inflexiuni dramatice, lumina desfășurîndu-se fascicular, prin infiltrări și apariții violente (*Păstorii*, *Peisaj pe Dunăre*). Într-un asemenea spațiu siluetele lasă impresia că plutesc într-un dans halucinant, stăpînite de revelații, ca într-o catedrală gotică (*Procesiunea*, *Orbii*, *Pescari orbi*).

Cu aceste lucrări de maximă exteriorizare a subiectivității, atingînd paroxismul, Podlipny pornește într-o nouă etapă a creației, care durează pînă în 1934. Este perioada cea mai viguroasă a operei, cînd atinge stadiul unui expresionism virulent, cu soluții patetice, stimulat parcă de îndemnul lui Max Beckmann: « De la o imitare ușuratică a vizibilului [. . .] sperăm să ajungem la obiectivismul transcendent, cum poate fi acela care țîșnește dintr-o dragoste adîncă pentru natură și pentru oameni ». Sugestivă pentru intensitatea expresiei din această etapă este și compoziția *Cheful cerșetorilor* (pastel, colecție particulară, Timișoara), adevărată sinteză a unor direcții spirituale diverse, ea amintind de grotescul lui Goya, de fantomele lui Ensor, de vîrtejurile halucinante ale lui Rohlfs sau Beckmann. Sugestiile sînt posibile, dar ele ne îndepărtează de sursa esențială a elaborării. La o lectură atentă această compoziție (și altele similare ca tensiune și modalitate stilistică) trădează originalitatea unei viziuni tulburată de tragice neliniști, care și-a exteriorizat propriile-i obsesii. Fervoarea se preface în delir, atingînd un paroxism echivalent unei viziuni dantești. Lumina se orchestrează pe nuanțe, nu pe tonuri, revărsîndu-se în unduiri nelimitate, într-un spațiu de o fascinantă fluiditate.

Treptat Podlipny ajunge să fie cunoscut și apreciat în cercuri tot mai largi, dincolo de limitele provinciei în care se fixase. În 1928 expune două lucrări la Salonul oficial de desen și gravură din București, pentru ca un an mai tîrziu să debuteze cu o expoziție personală în capitală. Este solicitat să participe la expoziții de anvergură deschise la Cluj (« Munca și arta » — 1929, pentru ca peste un an să se numere printre membrii fondatori ai asociației « Barabas Miklós Céh »). Figurează, de asemenea, printre inițiatorii Salonului bănățean, Timișoara, 1930, fiind distins cu Premiul I, alături de Aurel Ciupe și Francisc Ferch. Cu ocazia expoziției de la București George Călinescu va reproduce în « Viața literară » din lucrările expuse, iar Adrian Maniu va scrie o cronică entuziastă, sesizîndu-i virtuțile de excepție: « În nuvelele lui Edgar Poe și Hofmann regăsim același fantastic ce trece de la geniu la nebunie. Pictura cunoaște în secolele trecute viziunile lui Grünewald, Breugel, Goya și mai recent pe Van Gogh și Ensor, care au rătăcit și ei în splendide nopți de vraje blestemate, trăite în pragul lumilor ireale. Și tînărul artist din Timișoara merge singur pe același drum sub bolți de negură cerească, urmat de orbi pe care suferința, boala, mizeria i-a schimonosit, i-a torturat, i-a urîțit și i-a sfințit de durere. Pentru cîțiva aleși în altă țară, Podlipny ar fi un mare prețuit de-acum » (vezi « Viața literară », București, 30 martie/13 aprilie 1929, p. 2).

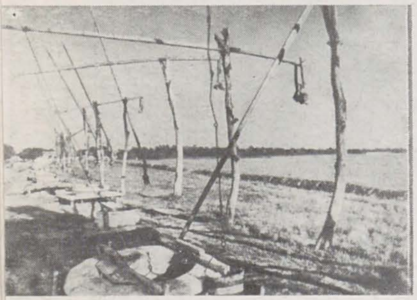
Din tragica încleștare a conștiinței cu un destin potrivnic au reieșit acele evaziuni pictate cu devoțiune, ce făceau aluzie la teza mesianică a mîntuirii prin jertfă și umilință. Revelatoare este în această privință compoziția *Pietà*, atît de frecventă în epocă, întîlnită în programul expresioniștilor, rezolvată cu un patos ce amintește de transcendentalismul expresiei gotice. Trupurile sînt cuprinse parcă de flăcări, într-atît este de violentă lumina. Conturele abrupte, fixate pe diagonale care se întretaie cu fermitate, ne poartă gîndul către exasperarea lineară a lui Grünewald. În alte lucrări (de ex. *Drumul*, *Călugărul*) apelează la accentuate stilizări, alungind extatic figurile, care primesc ipostaze hieratice, apropiate ca factură cu chipurile iconografice din ambianța monahală.

https://biblioteca-digitala.ro

Curînd, însă, avea să fie stăpînit de alte mobiluri sufletești. Anul 1934 aduce unele schimbări importante în biografia sa, care vor modifica radical optica sa existențială. Amănuntul esențial a fost numirea — în februarie — ca profesor de grafică la Academia de arte frumoase din Timișoara, mutată aici de la Cluj, în toamna anului 1933. Va avea, în sfîrșit, o slujbă permanentă și demnă. Academia, deși a ființat în condiții extrem de grele, a instaurat prin profesorii ei un climat de înaltă responsabilitate etică și artistică. Podlipny, spirit exigent și metodic, va începe perioada unei îndelungi activități didactice, desfășurate exemplar dura pînă în 1945. În colecția familiei se păstrează un admirabil portret al mamei artistului, lucrat în conté, construit ferm, de o pregnanță a volumelor ce tind parcă să se desprindă de fond. Manifestă același interes pentru problemele general-umane, realizînd compoziții din care transpare un cald elogiu adus muncii pașnice, productive. Impresionante poeme epice crease pe această temă Aurel Popp (1879—1960) inspirat de teribila încleștare a omului cu natura în pădurile din nordul țării. Dar spre deosebire de pictorul sătmărean care devine patetic transfigurînd evidența instantaneului dramatic, Podlipny va eterniza nu clipa efemeră, ci ideea sediul unei tipografii ilegale unde se vor tipări mai întîi cu mijloace rudimentare, apoi cu presă mecanizată, un număr impresionant de manifeste, afișe, texte agitatorice, stigmatizînd barbaria forțelor oarbe, îndemnînd poporul la luptă. Va deschide noi expoziții personale la Timișoara și București, figurînd — de asemenea — în importante expoziții colective. Analizînd materialul expus la București, Ion Vlasiu observa că: « subiectele sînt ridicate de la nivelul cotidian și proiectate pe un cadru de lărgimi și sensuri cosmice [. . .], în cadrul unei viziuni expresioniste artistul prezentînd un grup de aspecte sociale [. . .], al căror dramatism este de o artistul se va strădui să-și adecveze mijloacele la noua realitate ce urma a fi transfigurată. Această adecvare a solicitat mai mult o metamorfoză în substanța operei și mai puțin în limbajul ei care-și păstrează aceeași fervoare a expresiei (*Sudor*, *Miner bătrîn*, *Repaos*, *Despărțire*, *Montarea uzinei*, *Ilegaliști*, ori seria de peisaje, naturi statice și autoportrete).
Vitalitatea deosebită a artistului avea să fie plenar probată, atît cu ocazia retrospectivei organizată de Muzeul Banatului, în 1973, itinerată la București și Cluj-Napoca), precum și în sugestiva selecție pe care o prezintă în orașul natal — Bratislava — în preajma vîrstei octogenare.

pe parcursul a trei decenii. Se baza pe o anume experiență cîștigată la cursurile din cadrul Școlii libere de pictură, deschisă la Timișoara, în 1927, împreună cu Varga Adalbert. Atelierul său a rămas de fapt deschis și după instaurarea Academiei în orașul de pe Bega. Acolo va acorda, cu o rigoare devenită proverbială, corectură cazurilor de excepție, pe care le îndrăgise pentru aptitudinile lor deosebite. Pe plan stilistic acest tonus afectiv se va exterioriza prin formulări de o evidentă factură constructivă și va în sine a muncii (*Tăietori de lemne*, *Femeie cărînd vreascuri*, *Pescarul*). În pastelul *Femeie cărînd vreascuri*, masa aproape informă a siluetei monumentale este proiectată într-un ocean de reflexe. Într-o asemenea imagine spațiul și timpul nu pot fi identificate.
Dintre amănuntele biografice mai importante ale etapei amintim aderența sa, încă din 1938, la programul comuniștilor, desfășurat în condițiile grele ale ilegalității. Atelierul său din str. 1 Decembrie nr. 84 va deveni rară calitate umană» (vezi «Dacia rediviva», Sibiu, mai 1942).
După Eliberarea țării de sub jugul fascist, văzîndu-și împlinite idealurile de libertate și demnitate pentru care militase cu însuflețire o viață întreagă, Julius Podlipny se va integra firesc și organic operei de edificare, pe principii socialiste, a societății românești. Nu avea ce nega sau reconsidera. Opera sa de pînă acum însemnase unul dintre cele mai tulburătoare imnuri dedicate fraternizării umane. O dată modificată ordinea socială, Publicul din România și Cehoslovacia a surprins sensurile adînc umaniste ale unei opere devenită o tulburătoare frescă a realităților pe care retina artistului le-a înregistrat, iar sentimentul și gîndul le-au transfigurat. O astfel de operă, profund implicată în freamătul timpului în care s-a zămislit, finalizată într-un limbaj modern și original, a diversificat peisajul nostru artistic, înscriindu-se între permanențele spiritului creator uman.

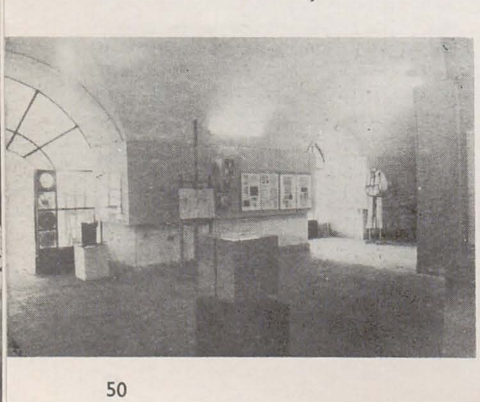
https://biblioteca-digitala.ro



studiul 2

eseu despre integrare

coriolan babeți



Ecoul care este pentru noi derivatul simplu al evenimentului ar trebui citit ca unitate de măsură a acestuia, corp vibratil și densă alcătuire. Studiul 2 s-a materializat cu acest înțeles despre ecou, plasîndu-se deci în « cutia de rezonanță » a primei sale ediții. Un interval de trei ani, pe care l-a acoperit deopotrivă reverberația expoziției din 1978 și așteptarea celei de acum. Între parantezele de sens ale expoziției de atunci se dispune și Studiul 2, a cărui « lucrare » poate fi înțeleasă ca o « înaintare subtilă a atenției » (Paul Gherasim). De această dată, Studiul 2 nu se va mai privi pe sine sau, mai exact, o va face atît cît e firesc, ca orice eseu să fie și o întoarcere a gîndului asupra sa însuși. Înainte de toate însă, Studiul e subiectul unui alt program, ipostaziindu-se așadar ca obiect numai în planul secund al evidenței. Sub același generic, atenția se transferă de pe substanța studiului și procesualitatea creației pe o ipoteză — plural concretizată — a ideii de integrare.

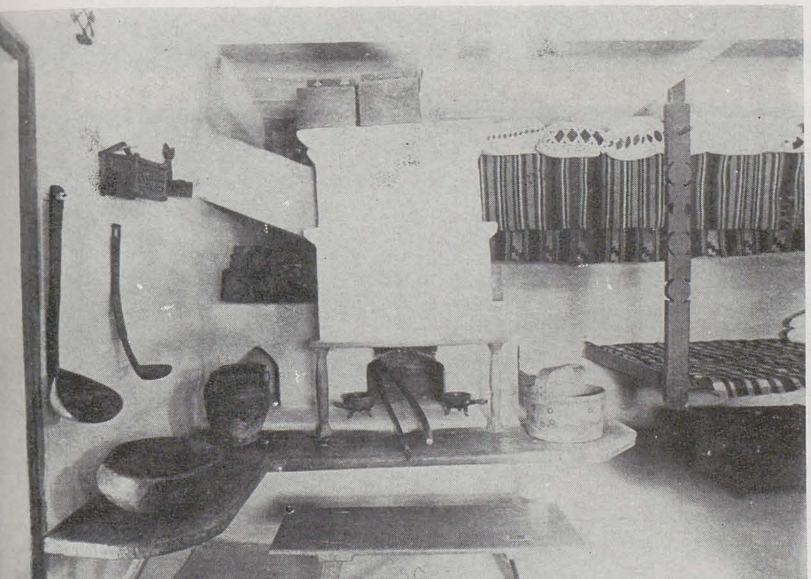
Dacă atunci el se va fi imaginat ca o ipostază a sine-lui său, acum el aspiră, altruist, la condiția unui generos vehicol. Eseul expozițional vizează *translația de la condiția autoscopiei studiului, la telescopia integrării prin studiu*. Conceptul de studiu evidențiază acum, din pletora de sensuri, pe cel de *atașament;* atașament, prin studiu, pentru dialectica unor transparențe: omul și natura, locul și lucrurile. Un eseu, desigur, este această expoziție, pentru că arta însăși se instituie ca suită de eseuri ce gravitează în jurul absolutului visînd la *transparența Creației prin creație*.

Dincolo de timbrul său totalizant, coextensiv înțelesului vag, eseul despre integrare își presupune conștiința limitelor; în primul rînd în accepțiunea limitei de a nu fi ceva unde un lucru încetează, ci, de la care pornind, ceva începe să fie... În fața acestei damnațiuni, încercarea expozițională își caută salvarea în aria coerenței, elaborată cu umilitatea pe care o presupune, în fond, vastitatea problemei. În al doilea rînd, în fața imposibilității de a afirma un asemenea program sub specia exhaustivului, Studiul 2 își asociază lucid și speranța comunicării prin tăcere. « Absențele » unei asemenea reuniuni de obiecte potențializează în fond adevărurile despre care se rostesc prezențele ei în algoritmul propus și pe care demonstrațiile cantitative le pot agresa și minimaliza. Validitățile expoziției se reperează deopotrivă în interstițiile plinului expozițional, cum rațiunea de a fi a roții rezidă și în spațiul dintre spițele ce-i jalonează circumferința. Spațiul rarefiat al pieselor e pagina de alb pentru un text al sensurilor. Căci, neîndoios, mai amplă decît orice expoziție este totalitatea potențială a obiectelor care pulsează ca posibile ale unui alt algoritm expozițional. Necesară e nu vederea acestei totalități, a dovezilor materiale, ci *viziunea care trimite prin materia ei spectrală la totalitate*. Viziunea se decide prin trecerea de la sensurile multiple ale obiectelor la sensul global al enunțului. În intenția sa, expoziția rămîne *ambianța mediumnică* a unor accepțiuni posibile în jurul ideii de integrare.

Fără a dispune de prestigiile vocabulei arhetipale, conceptul modern de integrare poartă în trama semantică un sens constant de organicitate ontologică, îndărătul căreia se resimte, fecundă, nostalgia unității. Integrarea ar putea marca profunzimile aproape geologice ale unui proces în care se recuperează destinul cunoașterii și vieții ca *flux*. Etalarea conceptului cheamă desigur suita de întrebări: integrare în ce? a cui? cum, prin ce ori de ce? Răspunsurile expoziției privesc arta, natura, tradiția ca fapte de conștiință ale creatorului, registre ale creației și planuri de analiză. Răspunsuri damnate la evanescență, cum este însuși acest chip al integrării, ce nu se lasă cuprins în concretețea cutării forme, ce se sustrage discursului însuși, discursivității. Discursul e, în înțelesul său ontic, un mod de a nu fi al integrării, pentru care, definiția augustiniană « continendo imples », adună în fulgurația sintagmei sensul ultim al integrării...

« Mă umpli întrucît mă conții, ești înlăuntrul meu așa cum e marea într-o navă scufundată; marea e ceea ce este, și nava își păstrează profilul, dar în penumbra adîncurilor destinele lor se contopesc » — imagine densă, cu care Andrei Pleșu (*Pitoresc și melancolie*, pp. 174—175) ar putea încheia metaforic orice dezbatere asupra conceptului. O încheiere care nu închide însă, căci numai nava în plutire liberă poate

https://biblioteca-digitala.ro



pag. 50
1. Joc de coconi, fotografie de Ioniță Andron; 2. Ieud, 10 ianuarie 1922, foto Tache Papahagi; 3. Fîntîni cu cumpănă, Foltești (Galați), foto Ernest Bernea; 4. Muzeul satului, foto Decebal Scriba; 5. Poiana Ruscă, foto G. Vâlsan

pag. 51
1. Sătence, foto Romulus Vuia; 2. Interior, foto Grigorescu Ion; 3. Bătrîni, foto Ernest Bernea

lua act de sinea sa, privită în oglinda mării. Asemeni ei e și această expoziție, în care nucleul dens și aura vocabulei încearcă să (se) citească (în) răsfrîngerile artei. Despre integrare vorbind, expozitia se vrea deci reflexul unei înfățișări a ideii de integrare, în *oglinda operei*.

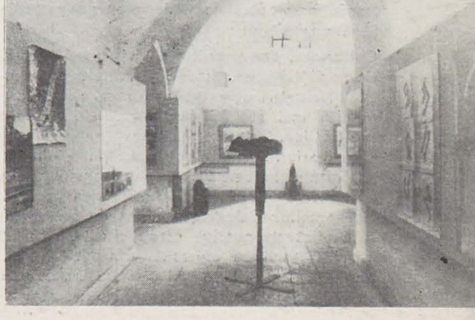
Simbioze: natură, cultură și artă în tradiția satului

1. vatra satului. 2. casa. 3. port, țesături. 4. vase de pămînt. 5. icoane. 6. chipuri

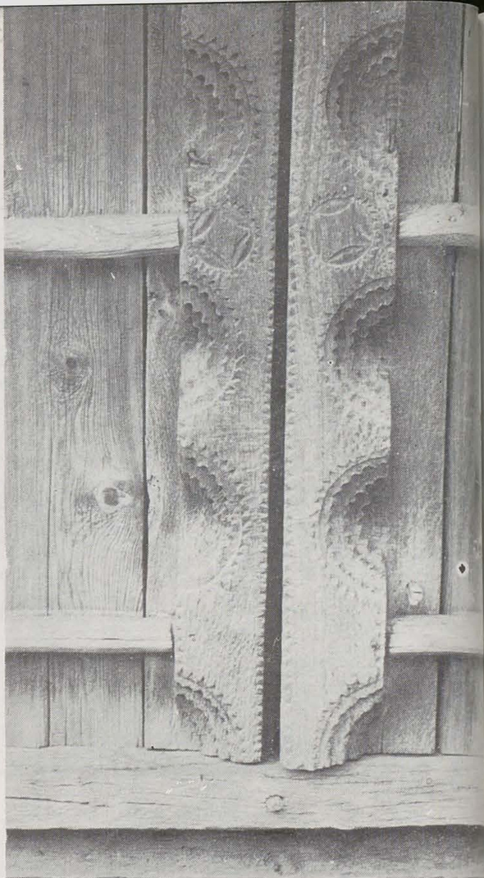
Săgețile de sens captive în etimologia vocabulei ar putea deschide cîteva breșe în înțelesul ei totalizator și circular. *Integrator* e cel care face să retrăiască. Integrator ne apare aici satul, *syntem* al unei vaste paradigme « care face să retrăiască » desigur, în tiparele proprii, experiența întregului (integer, -gra, -um = « întreg »); o experiență care presupunere înnoirea (*integratio* = « reînnoire »), în totalitate (*integritas* = « totalitate »). Satul, față de a cărui experiență întreg restul se vrea o ilustrație laconică a puterii artistului de a reîncepe (*integro, -are* = « a reîncepe »), de a reface continuu meditația asupra unei exemplarități; cu puritate și moderație însă (*integer, -gra, -grum* = « pur, moderat în dorințe »). Există un rest la moderație, disponibil pentru partea de subiect creator al artistului. Ar putea fi restul dintre « moștenire » și « trădarea » ei, pe care etimologia *tradiției* ne-o pune cu generozitate la dispoziție (v. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, precum și eseul său din catalogul expoziției Studiul 2, *Sensuri ale tradiției)*.

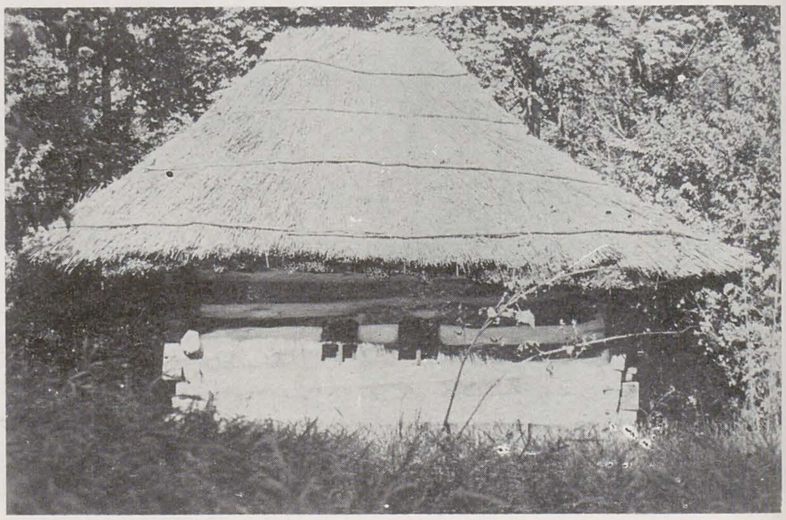
O tradiție care nu trebuie înțeleasă ca o fatalitate stilistică, ci ca o materie spectrală, ce presupune continuu elecția și atenția creatorului. Tradiția nu te conține, în ea nu ești conținut cu orice preț. Umbră a Euridicei, pășind inefabil în urma poetului chemat s-o aducă sus pe pămînt, la lumină. Privind îndărăt, silueta ei se retrage. Satul nu-i, aici, o asemenea siluetă memento bucolic care să incite la idilice reverii. În racursiul expoziției, el e doar indexul întins spre o lume care a știut să dizolve dihotomiile, găsind un loc firesc și pentru adversitățile vieții. E locul în care ființa, cuvîntul și lucrul au descoperit miracolul stilului ca transparență a acestor termeni. Un miracol care are, pentru noi, prin definiția lui Eliade, o înaltă doză de « irecognoscibilitate », miracolul echivalînd « cu a spune că el îmbracă aparențele cele mai nesemnificative ». Între acestea, locul pare să dețină privilegiul unei suveranități semantice în raportul său cu alte categorii. Satul e mai degrabă *loc* decît spațiu, căci spațiul marchează intervalul dintre lucruri și om, el măsoară numai universul, locul îl valorizează prin acordul său cu un sens anume. *Spatium* nu este niciodată ospitalier (doar locul « *locus* » poate fi astfel, *amoenus*, rezumînd în transparență sferică raporturile lui cu ființa). *Natură și artă sub semnul locului*. Secțiunea numește două realități ale gîndirii simbolice care funcționează, îngemănate, și în reciprocă determinare cu locul, generator și receptor de energie; locul, colț de natură ori un lucru particularizat este descoperirea locuirii de către « ființa cea lăcuitoare », ființa care a făcut din lucru un loc posibil al ei (C. Noica, *Devenirea întru ființă*, p. 175) și, între lucruri, casa este emblema însăși a locuirii, cum celula este unitatea de măsură a vieții. « Examinată în orizonturile teoretice cele mai diverse, pare că imaginea casei devine topografia ființei noastre » (G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, p. 17). « Casa este una din cele mai mari forțe de integrare pentru gîndurile, amintirile și visele omului » (idem, p. 26). « Ea este unul din apelurile la conștiința noastră de verticalitate. . . Imaginată ca o ființă concentrată, ea ne cheamă la o conștiință de centralitate » (idem, p. 34). « Modelul ei (al casei, n.n.) nu este în afara lucrurilor, iar în lucruri fiind, el este mai mult decît funcțional. Dacă nu are totuși realitate independentă, el reprezintă totuși, în lucruri, ce este mai adînc real în ele decît ele însele » (C. Noica, op. cit., p. 302). Ca depozite de experiență, parcursurile etimologice pot dezvolta sensuri apropiate ale « locuirii » (germanicul modern *bauen* = « a construi », « a cultiva » se pliază pe vechiul germanic *buan*, ce trimitea la sensul de « a locui », ambele derivate din rădăcina indo-europeană *bhu-* sau *bheu-* (skr.) = « a fi », « a crește », « a deveni », de unde însă și englezul *beo-* = « sînt », « fiți » și germ. *bis*, ne pun la îndemînă o uniune de sensuri în care se formează omologiile lui *a construi* = *a locui* = *a fi*. « *Bauen*, în sensul de a locui, se manifestă într-un *bauen* care veghează creșterea și într-un *bauen* care înalță edificii », M. Heidegger, *Bâtir, habiter, penser* (în) *Essais et conférences*. Gallimard, 1968, p. 170 și urm.).

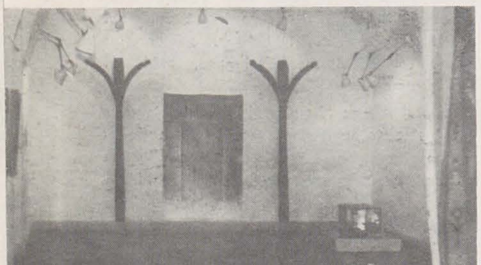
În triplul înțeles al cuvîntului, « felul în care [. . .] sîntem pe pămînt este locuirea (locuința) » (idem., p. 173). Raportul omului cu lucrurile și, prin locuri, cu spațiul rezidă în *locuire*. Relația omului cu spațiul nu e nimic altceva decît locuirea gîndită în ființa sa. Dar reamintindu-ne că *bauen* mai dezvoltă și sensul de « a cultiva », vom înțelege, prin transparența sensurilor, că *a construi* se reclamă originar atitudinii și aptitudinii de *a cultiva*.



https://biblioteca-digitala.ro







Meditații, analize, transpoziții
Amintirea unei ambianțe: gospodăria țărănească

Cultivarea, dar și cultura unei forme, a unei tipologii își presupune o continuitate « biotică », ritmuri de creștere, pe care secțiunile numite mai sus le formulează în studiile arhitecților. Cum bionica extrage din universul naturii soluțiile unor funcționalități tehnologice, arhitectura modernă își asigură conexiunea cu arhitectura veche prin asumarea corectă a principiilor ei de creștere. O creștere pe care o explică deopotrivă complicitatea ritualică a arhitecturii cu existența umană.

Nu ține deloc de hazard că vocabula culturii va fi fost livrată în accepțiunea noastră de contactul omului cu natura. « Ceea ce mă delectează în vie nu-i numai folosul ei, ci, deopotrivă, cultura și natura ». Cicero intuia în funcția grădinii conexiunea acestei vaste dihotomii: cultură și natură. Prezentă aici, în expoziție, ca « un caz particular al naturii » (Radu Petrescu), grădina e proiectată ca un loc exponențial de comuniune cu totalitatea naturii. Grădina e infinitul ei mic. Reverberează profetic adagiul lui Alain pentru un întreg front al tendințelor din arta contemporană: « Oamenii toți prind de veste într-o bună zi că în natura însăși sălășluiește o frumusețe care întrece și sfidează toate artele. . . *O frumusețe care ține de trăire, de însăși noțiunea de trăire* (s.n.) (Alain, *Studii și eseuri*, vol. I, p. 236). E o ieșire a artistului în natură, aceasta de azi, de proporțiile și cu alura unui exod uneori. O specie a artistului călător (globe-trotter) — Christo izolează cu o cortină de 40 de km o colină pe coasta Californiei, pentru a împacheta apoi un munte la antipozi, pe riviera australă; Richard Long marchează în aliniamentele din Himalaya ori Irlanda « urmele discrete ale omului pe pămînt », Mark Boyle și Joan Hills decupează, spre a le expune, situri, fragmente din natură, un pătrat de plajă, un altul de preerie. Le caută înainte însă de a le fi găsit. Și desigur, în această amplă simptomatologie, ieșirea în largul naturii e înregistrată cu promptitudine de toate marile manifestări marcate de demersuri ecologice. Sentimentul vinovăției față de Dumnezeu e acum înlocuit cu acela al vinovăției față de natură. I se adaugă lui Tristan, « eroul fidelității tragice față de natură » și lui Don Juan, « eroul tragicei infidelități față de ea », figura prințului Serendi, eroul tragic al călătoriei fără destinație, plecat în căutarea noutății și surprizei iluminante. Nu mai puțin se regăsește, după o lege a impurității tipologiilor, în existența genului și ceva din substanța unui erou robinsonian, ca « paradigmă a celui care-și constituie casa pretutindeni » (Petre Creția, *Despre exotism*, [în] *Epos și logos*, p. 207).

În afara oricărei explicite polemici cu aceste ipoteze ale creației locul în natură este, în opțiunea expoziției noastre, ținta unei *călătorii în proximitate*. Căci poate, după diagrama unei cunoscute legende medievale — legenda rabinului Eiszik de Cracovia, citată de M. Eliade în eseul său despre Brâncuși — comorile zac uneori nebănuite în aria proprietății noastre, adică în ce ne este propriu și aproape (*prope*, *-ius* = « aproape »). Expoziția propune un alt sens al nostalgiei decît cel curent, de extensie spre alte orizonturi: acela al nostalgiei locului proxim. În această ipostază, călătoria reclamă locului infinitele ei potențialități, cunoaștera variantelor ce se oferă întru descoperirea invariantelor sale. Artistul e antrenat, înainte de toate, în această experiență, de speranța descoperirii invariantei apte să-i facă opera inteligibilă în oricare alt loc al universului. Proximitatea nu exclude călătoria ci, dimpotrivă, o implică. Ca prezență, locul proxim deconcertează prin chiar acest statut de proximitate inhibitoriu. Propensiunii spre în afară — eis to exotikòn — i se poate substitui călătoria în tainele locului proxim, care nu-i pesemne decît o altă versiune a celui dintîi. O călătorie care poate fi tot atît de lungă cît reveria pentru cel mai îndepărtat tărîm exotic și tot atît de dificilă cît cea mai aspră asceză. Indeterminării exotice, voiajul în imediata apropiere îi opune condiția celei mai stricte determinări. Expoziția ar vrea să numească această ipostază a călătoriei, întemeiată pe gîndul inepuizabilei naturi a locului și lucrului propriu, ce nu se decupează în conture exacte, ci comunică prin pînza freatică a oecumenei cu toate locurile lumii. Numai adresîndu-se locului familiar ca unui cîmp de tainice încifrări, creatorul își poate începe călătoria. Numai uimindu-se de latențele proximității, el poate să-și întrețină speranța răspunsului pe care-l așteaptă. Asemeni înțeleptului ce obișnuia să dea binețe în fiecare zi pietrei din grădina sa, artistul își salută, prin operă, locul în care există, sperînd că într-o zi el îi va răspunde.

« Simt că aceste locuri mă iubesc », scrie Luchian de la Moinești. Încercarea expozițională întreprinsă acum speră să suspende în ecou durabil gîndul că integrarea e poate *ordinea pe care o instituie iubirea locului pentru ființă, ca răspuns posibil la fidelitatea ei.*

Integrare poetică: loc — obiect — scară umană

1. arhitectură. 2. artă murală. 3. sculptură. 4. monumente

Fidelitatea e răsplătită desigur în planul fap-

https://biblioteca-digitala.ro

p. 52

1—4. Muzeul satului, foto Decebal Scriba

5. Casă din județul Neamț, Muzeul Satului, foto Grigorescu Ion

p. 53

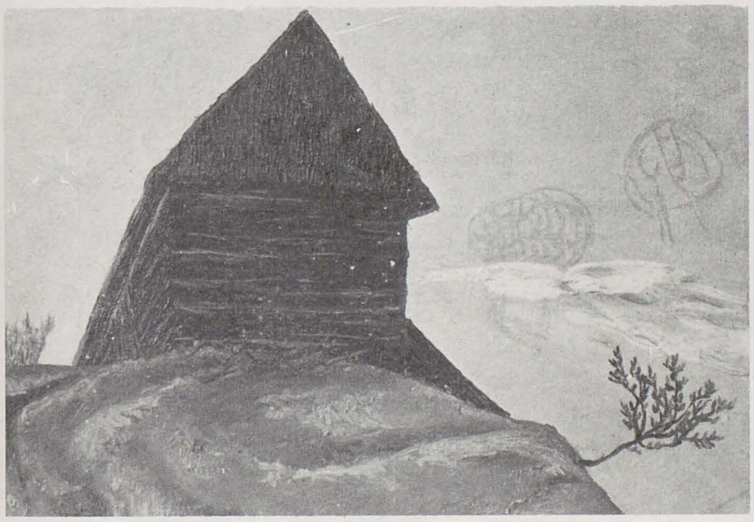
1. Tînără pădureancă, foto Romulus Vuia

2. IOANA ONCESCU: « Povestiri despre bunica mea », ansamblu vestimentar

3. BUCUR CRĂCIUN: 6 fotografii ale satului de vacanță Poiana Soarelui

4. ION DUMITRIU: Şură în muchie

5. THEODOR PALLADY: Peisaj la Bucium, 1910 (col. Florin Niculiu)



tului artistic de oportunitatea moral-spirituală a operei de artă. În syntemul social al orașului, experiențe ale proiectării în arhitectura contemporană își revendică, dincolo de atributul adecvării, de strictețea rezolvărilor funcționaliste, o poetică a discreției novatoare, o atemporală clasicitate a demersului. Integrator apare, în cele mai valide propuneri de proiectare, ascendentul trăitului asupra construitului; poetică ce se restituie experienței creatoare cu cele mai fecunde consecințe. Integrator e exercițiul, faptul trăit al reverenței culturale, condiție sine qua non în recuperarea și restaurarea siturilor citadine. În fond, reverența reglează îndrăznelile și garantează înțelegerea proprietăților locului. Integrator e spațiul interior și exterior al arhitecturii, al urbanismului, care-și oferă pagina albă a peretelui pentru pagina « cărților în imagini » ce vor fi fost în istorie pictura pe zid și tapiseria. « Integrată », opera nu e, aici, prin simplul fapt de a fi cuprinsă fizic în dreptunghiul cutărui perete ori scuar, ci în cumpăna armoniei cu « geniul locului ». Volumele și ritmurile spațiale ale monumentelor sînt în concepția modernă și post-modernă coloane vertebrale ale piețelor, arterelor și parcurilor. Axialitatea și centralitatea sînt criteriile unei geometrii a integrării lor în spațiul citadin. În destinul modern al acestei specii artistice există, de la Brâncuși încoace, o presiune puternică a paradigmei de la Tîrgu Jiu. « Sfințenia gîndului artistic ajungea, ea determina semnificația locului » (Dan Hăulică). Căci aici la Tg. Jiu, locul și povestea sa — o fostă piață de fîn — se supun unui act de întemeiere prin opera care e însă sublimatul material, emanația unui mare număr de « locuri » care au nutrit ideea mesei, porții și coloanei lui Brâncuși. Reiterare nostalgică a exercițiului de breaslă, taberele în aer liber vor divulga poate o voință prea abruptă a integrării în natură. Indiferent de modalitate, sutele de forme vor fi marcate cu siguranță de această tentativă, vizibilă în încercările de a păstra concordanțele cutărui volum cu

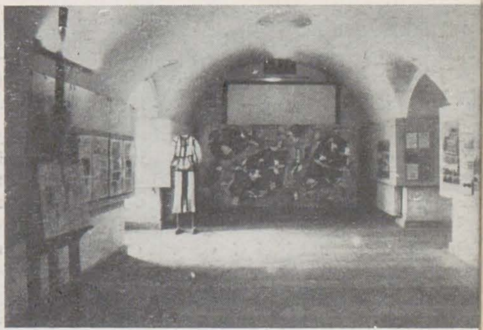
locul. Aceste reuniuni se sprijină prioritar pe estetica minimei manualități; o amprentă de impersonalitate ilustrînd foarte liber adagiul lui Brâncuși despre « refuzul urmei », aici, involuntar principiu de anonimitate.

Obiectul util: adecvare și frumusețe

Eșantioanele « morfologiei funcționale » — al poteriei și costumului de extracție medievală — propun idealul unui limbaj articulat și omogen cu cel al casei. Lectura modernă a unei vaste tradiții ceramice românești provoacă descoperirea acelor stranii similitudini din aria muzeului imaginar. Iată, doar acribia studiilor de toartă revelă analogiile subterane cu siluetele ceramicii japoneze. Integratoare e conștiința comuniunii acestor forme în reciprocitatea revelării de sensuri. Ca fapte de critică aplicată, muzeul și colecția nu mai pot rămîne ambițioase conserve de cultură, simeze capitonate cu imagini pe criterii diacronice. În condiția lor necesară ele sînt comentarii fenomenologice a căror fertilitate rezidă în perpetua developare a sensurilor operei de artă. Căci iată, numai deprinderea de a reitera prospețimea uimirii în fața lucrurilor, uimire care e, în inocența ei, semnul deschiderii pure, poate garanta inepuizabila bucurie a învățării.

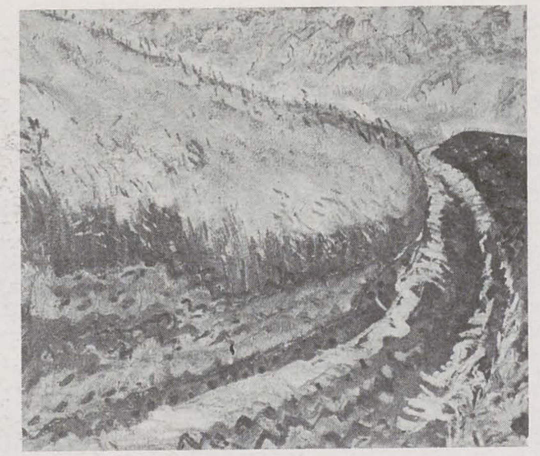
Natura: loc și obiect pentru o pedagogie a imaginii
Mirarea: natura văzută de copii

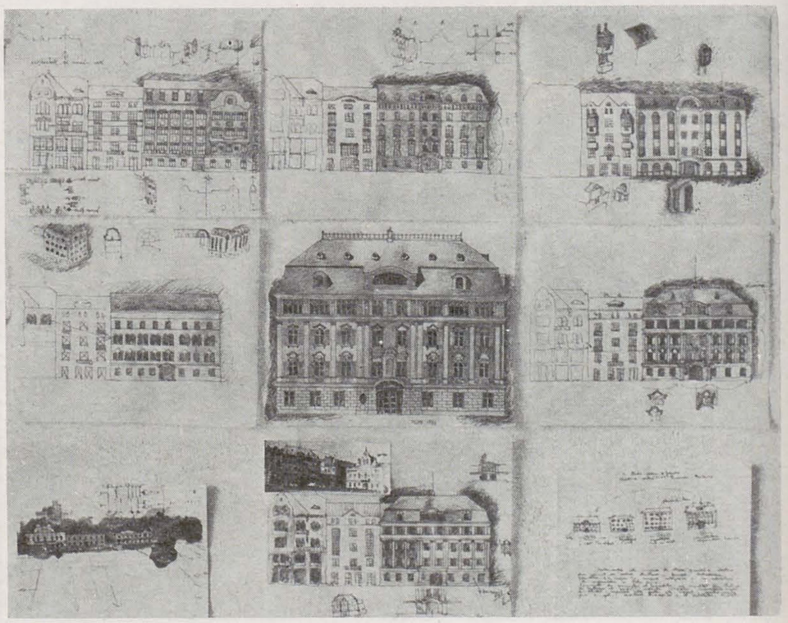
Copiii sînt — ca terminație a Studiului 2

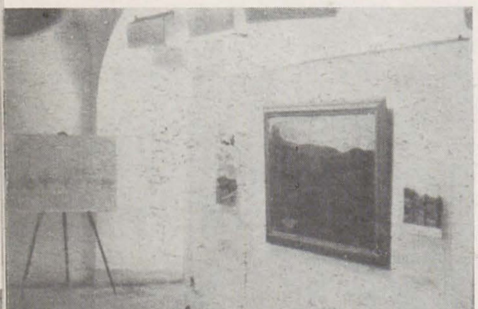


— prin ei înșiși, modelele în sine ale acestei uimiri și acestei puteri de a învăța. Într-o epocă descrisă de retorica întoarcerii la natură o întoarcere din care au dispărut deprinderi ale conviețuirii cu ea, mai firesc e să se pună problema rămînerii în natură. Integratoare e o pedagogie atentă a iubirii pentru natură, ce poate întrece în discreție, importanță și efect orice demers al întoarcerii la ea. Asemeni e însăși această expoziție, în care vibrează discretă, voalată, o pedagogie a bunelor noastre tradiții. Ea e degetul care arată luna, dar care nu trebuie luat, cum spunea un înțelept, drept lună.

https://biblioteca-digitala.ro







alte notații despre «studiul»

mihai drișcu

Continui, chiar cu titlul (acum mai bine de trei ani, la prima ediție a acestei expoziții scriam primele *notații despre «Studiul»*) comentarea unei manifestări-etalon, de recunoșcut prestigiu în mișcarea noastră artistică actuală.

Aș începe cu unele asemănări și diferențe dintre cele două ediții. Expunerea mixtă — pictură modernă și contemporană, sculptură, proiecte de arhitectură, exemplare de artă veche și de artă populară, documentație fotografică — este aerată, concisă, cu subtile alternări între «pauzele pentru gîndire» și «nodurile problematice». Recunoaștem în această modalitate, discretă și modestă, ce exclude spectaculosul exterior al etalării, dar încărcată de grija de a nu pierde nuanțele, de a nu opera simplificator, dar nici de a nu altera un parcurs mental limpede, factorul de asemănare, ca marcă personală a concepției expoziționale cu care ne-a deprins ideatorul lor, pictorul Paul Gherasim.

Diferența provine dintr-o evidentă deplasare de sens: dacă despre prima expoziție putem spune că urmărea, în principal, studierea accepțiilor studiului, avea, adică, un caracter *autotelic*, următoarea are un subliniat caracter *heterotelic*, ea indică stadiul deschiderii sociale și a răspunderii morale a plasticianului. Deschidere problematică ce s-a reflectat printr-un necesar, dar benefic «imperialism»: această manifestare a cuprins simultan, a «unit» trei spații de expunere: galeriile «Bastion», galeria de artă fotografică și localul liceului de arte plastice.

Nu cred că simplific excesiv cînd presupun că — dincolo de (sau peste) conexiunile și ligaturile arborescente ale secțiunilor și subsecțiunilor enunțate în cuprinzătorul catalog al expoziției (numite și urmărite în eseul său despre *integrare* de Coriolan Babeți), după o foarte veche idee («Viața se împarte în trei anotimpuri: ceea ce a fost, ceea ce este și ceea ce va fi», enunța Seneca) expoziția ar putea fi interpretată și ca avînd «trei timpi».

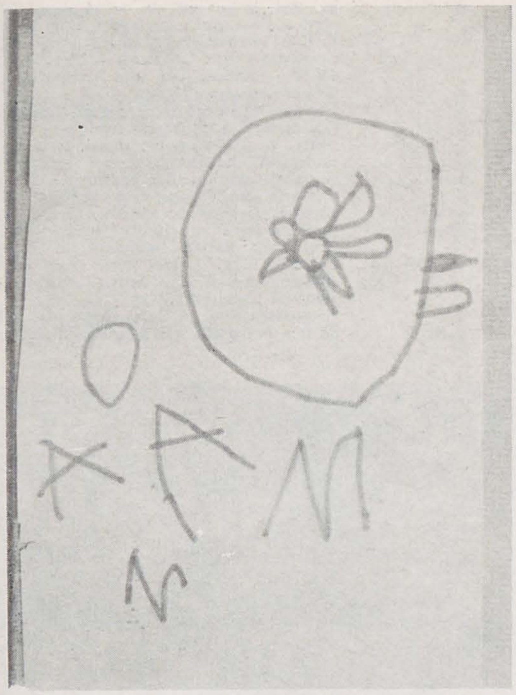
Cînd în expoziție accentul prim este pus pe *lumea satului* nu este atît vorba despre supralicitarea ruralității și a tradițiilor seculare, a imobilismului universului rural (acuza aceasta i s-a adus lui Nicolae Iorga, dar să nu uităm, în această împrejurare, că «organizatorul de expoziții» Iorga a practicat, încă în primele decenii ale secolului, soluția alăturării obiectelor de artă populară și a producțiilor artei culte), cît de acea conștiință a răspunderii contemporanilor care-l făcea pe Lovinescu să-și deschidă «Istoria civilizației» cu formularea: «nu sîntem numai strănepoții încărcați de povara veacurilor, ci și strămoșii virtuali ai strănepoților tîrzii; obligațiile față de viitor depășesc pe cele față de trecut».

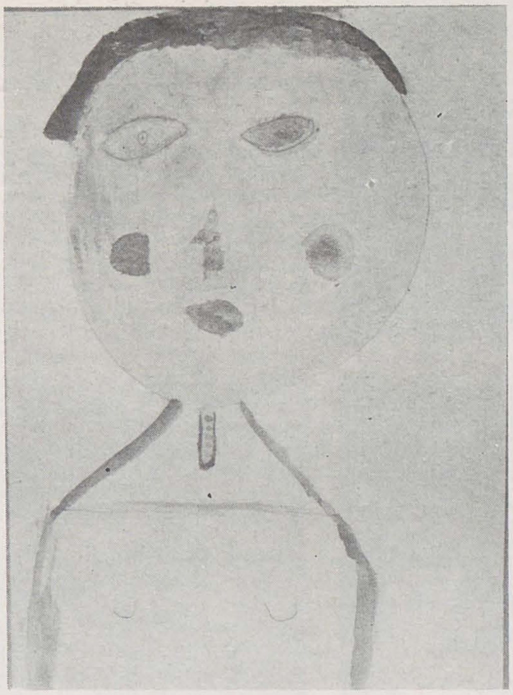
Ideea că lumea satului asigură *forma internă* a artei noastre este de dată veche: la ea participau și cronicarii ce demonstrau «a neamului evghenie» (noblețe), cum spunea Cantemir și îndemnurile lui Alecu Russo de a se cerceta «cartea vie a poporului, adică năravurile, obiceiurile publice și private, portul, muzica și limba», și cele ale lui Odobescu (în «Artele din România în periodul preistoric», 1872): «Contemplați adesea și vă pătrundeți simțurile de natura așa de variată a tărîmului românesc, de conturnele maiestuoase ale munților, de orizontele nemărginit al cîmpielor; . . . reproduceți și formele plastice și coloritul armonios ce vă prezentă poporul în tipurile, în pozele, în portul și în uneltele lui ! . . . întipăriți în operele voastre toată maiestatea și tot farmecul ce ochiul românului vede și ce inima-i simte dinaintea priveliștilor naturii și dinaintea scenelor poporane; culegeți cu ardoare impresiuni vii din tot ce poartă, subt o formă estetică o înfățișare adevărat românească . . . Studiați, lucrați, produceți fără a pierde un minut din vedere nici simțămîntul *frumosului*, nici conștiința *patriei*».

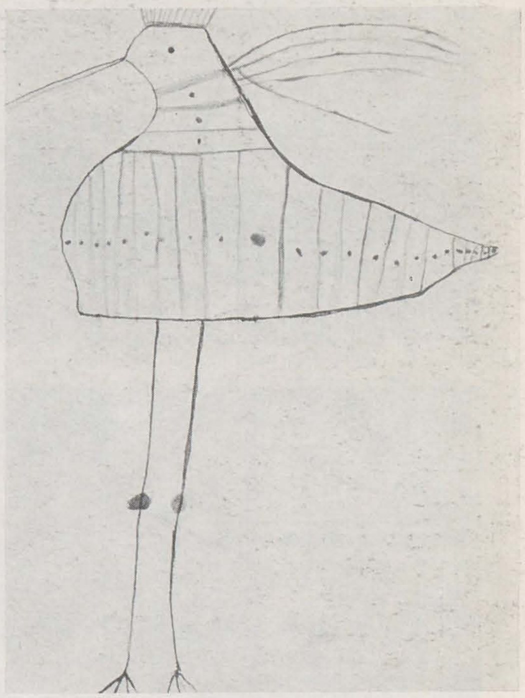
«Neîntreruptul studiu» asupra *specificității* (sufletul național românesc, scria Camil Petrescu, «ar fi gradul de intensitate, întinderea și tonalitatea sufletească a majorității membrilor unei colectivități de oameni, care sunt, se simt legați între ei, datorită unui *principiu de polarizare și de afinitate creatoare*» s.n.), asupra existenței unei matrici stilistice, devine, ca la Blaga, un *elogiu al satului românesc*. Încrederea în înaltul potențial cultural al acestei forme interioare este dovedită de întreaga expoziție, cu observația suplimentară că, în conceperea acestei manifestări, s-a înțeles foarte bine avertismentul, axioma blagiană: «naționalitatea unei opere nu trebuie căutată; ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine; printr-un accent adăugat conștient nu se obține decît o diminuare a efectului dorit». (Se cuvine să mai observăm că această axiomă își găsește probabil un precedent într-o cunoscută formulare eminesciană despre literatură, dar care suportă, cu ușurință, o extrapolare și în domeniile noastre de interes: «Oricare din noi, scria poetul în 1880, lesne va pricepe că Anton Pann e un scriitor național într-adevăr, iar sute de alții nu; căci nu devine cineva scriitor național prin aceea că repetă cuvintele patrie, libertate, glorie, națiune la fiecare șir al scrierilor sale, precum, pe de altă parte, poate cineva să nu pomenească deloc vorbele de mai sus și să fie cu toate acestea un scriitor național»).

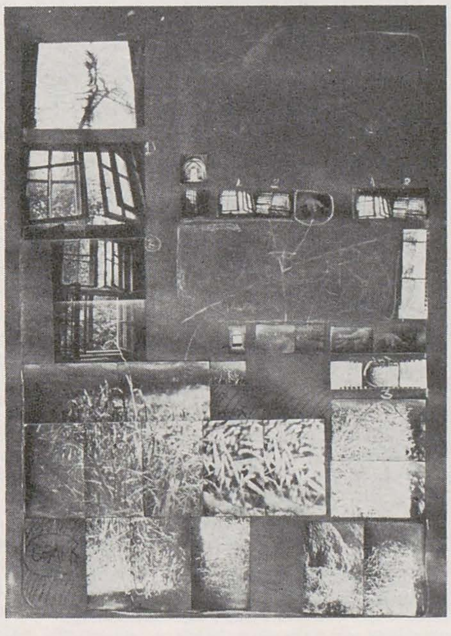
Fotografii cu grupuri sau portrete de țărani (unele trimit parcă la exclamația călinesciană «Noi nu sîntem primitivi, ci bătrîni») din zestrea unor «campanii» socio-etnografice, fotografii ale unor plasticieni actuali — Decebal Scriba, Grigorescu Ion, Constantin Flondor, Doru Tulcan — (la Muzeul satului din București, din Pădurea verde — Timișoara sau la Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului) stîlpi și costume (din patrimoniul Muzeului

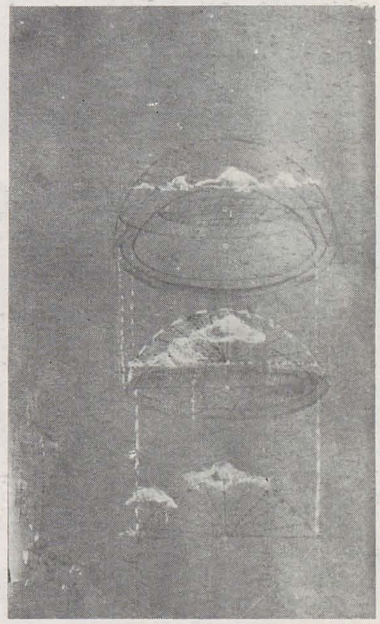
https://biblioteca-digitala.ro



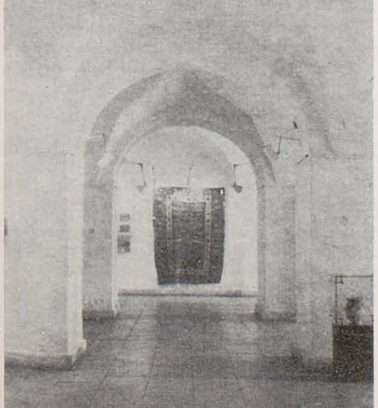






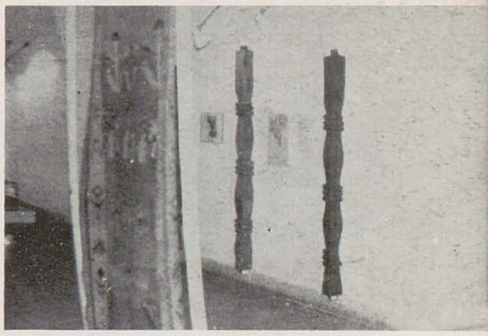


Banatului), scoarțe (din colecția Dan Nasta), selectate cu grija pentru elementul semnificativ și nerepetitiv, conving de adevărul observației lui Călinescu « Specificitate nu e notă unică, ci o notă cu precădere ».
Alături de exponate cu funcție de « memento » (fotoreproduceri după peisaje de Luchian, un peisaj din Bucium de Pallady, din colecția Florin Niculiu), aceste piese de rezistență în economia expunerii — cum spuneam, neostentativă, dar fără a pierde șirul demonstrației — alcătuiesc suportul, acea formă internă, « suma de atitudini care dau la un loc concepția de viață și artă a românului, afirmîndu-i ca particulară existența spirituală în lumea modernă », cum se exprima Vladimir Streinu, care sublinia existența unei adînci



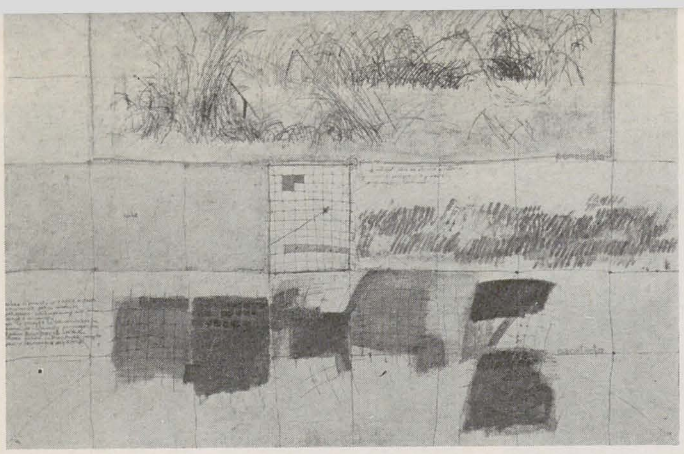
umanități și o « nezdruncinată liniște de cuget » (« E o psihologie, scrie el, pe care fenomenele întîmplătoare n-o alarmează, în compunerea ei intrînd numai fenomene ce se înscriu în legea eternă »).
Atașamentul pentru cumințenie — cum mente — și spirit de măsură, evitarea hybrisului sînt alte caracteristici pe care o lectură atentă le sesizează în trama ideatică a expunerii. Cum parcursul expoziției a fost jalonat de o serie de « écriteaux »-uri (cu scurte citate din lucrări de Iorga, Blaga, G. M. Cantacuzino, alături de care nu uităm adînca « spunere » a unui țăran de altădată: « . . . Așază-te de ascultă cum sunt lucrurile întocmite și ai să cîștigi mai mult. Mintea ți-e slabă, da' nu-i dată degiaba; pune-o în lucrare »), cu rol indicial (= aici se ascunde o problemă delicată, care merită înțeleasă), iar aproximativ același procedeu a fost utilizat și în catalog, flagrantul abuz de citate din notațiile mele are o justificare personală: selecția lor ar fi foarte întîrziata și modesta mea contribuție la configurarea acestei manifestări.
Călinescu spunea că regresiunea spre sat este o trăsătură a raselor vechi. Pentru expoziție, această regresiune nu are un sens paseist, este o *precizare a rădăcinilor*, pentru autorii ei, tradiția nu este o realitate statică, tradiția nu este, cum plastic s-a spus, « un iaz mort ».
Putem aprecia că la o opinie de tinerețe a lui Tudor Vianu « credem că tradițiunea nu este un act de supunere față de trecut, o amorțire în respect și monotonie, dar un act permanent de revoltă și de independență. Ea este o liberă alegere printre valorile trecutului, constituire a unei table de voioase valori », la care, în general, prin programul ei aderă, expoziția întreprinde, în concretul vieții artistice, și unele corecții nu numai de nuanță, ci și de substanță: nu liberă alegere, ci necesară alegere, nu voioase valori, ci serioase valori.

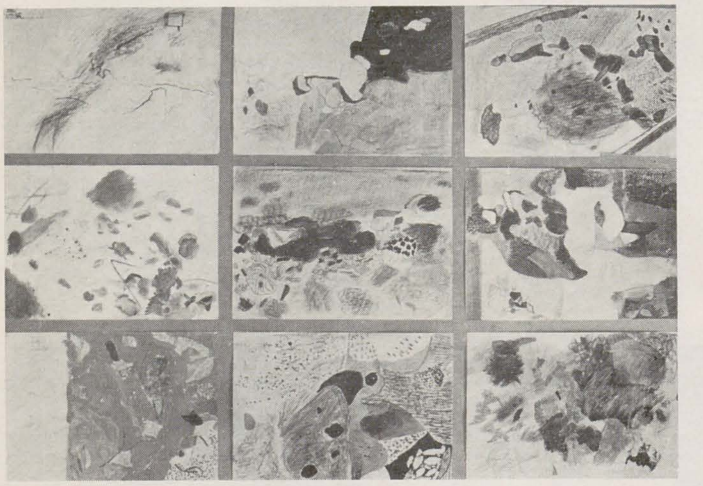
Respectînd tripartiția propusă inițial, ajuns la timpul II, mă voi referi în special la cîteva dintre participări, cele de mai mică frecvență, — deci și de audiență — în expozițiile noastre. Din reflexia deschisă asupra prezentului multiform decupez, asamblez cîteva fragmente referitoare la unele studii în domeniul renovării urbane și al (deocamdată) utopiei arhitecturale, precum și la cîteva exemple de cinematograf experimental. Dar înainte de acestea, să mai subliniez că, în sensul ambitusului social, expoziția abordează — pe baza unor ferme criterii calitative și problema monumentelor și a taberelor de sculptură. Prin documentație fotografică se prezintă monumente de referință, iar în privința simpozioanelor de sculptură se întreprinde aici, dintre sutele de lucrări « la dispoziție », o primă și drastică selecție critică (Mihai Buculei, George Apostu, Leonard Răchită, Doru Covrig. Bela Crișan).
De interes se bucură și zona proiectării în sfera obiectului utilitar de la studiile de toartă realizate de Flaviu Dragomir la vasele lui Ion Berendea sau la creațiile vestimentare (titlul « Povestiri despre bunica mea » indică și sursa) ale Ioanei Oncescu.
Ceea ce semnalam și la prima expoziție, anume faptul că în asemenea prilejuri nu funcționează « palierul de notorietate », ci calitatea și « adresa » la conținutul propus, se verifică și aici, unde expun artiști cunoscuți (Virgil Almășanu, Octav Grigorescu, Vasile Gorduz, Ovidiu Maitec, Ion Nicodim, Horia Bernea, Tiron Napoleon) alături de foarte tineri autori, chiar preșcolari, sau de « necunoscuți »

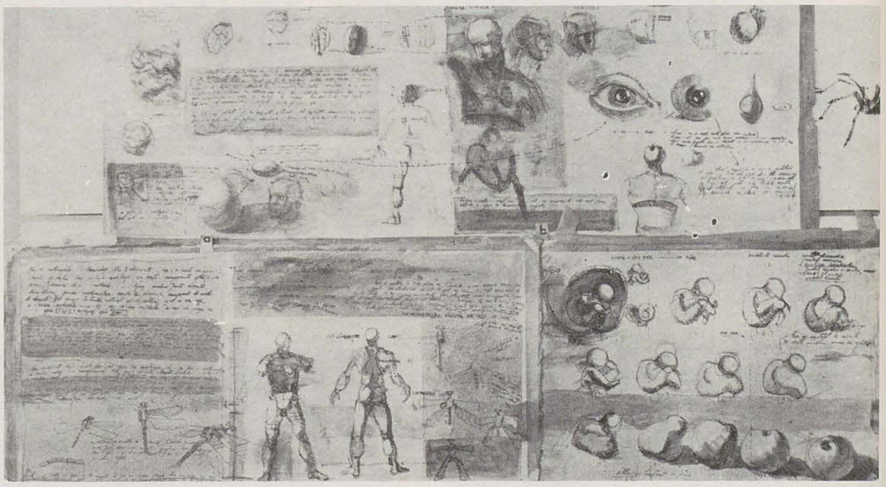


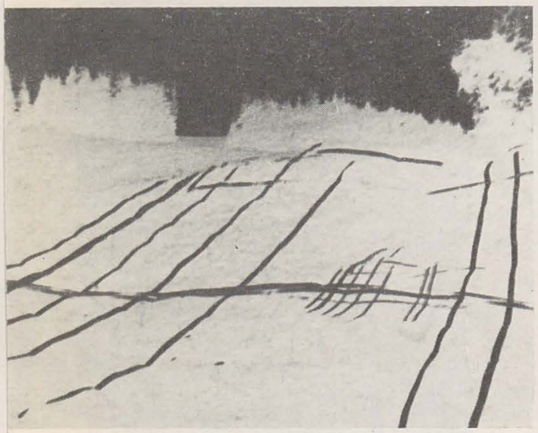
ca Iancu Bujor (1924—1965), ale cărui sculpturi sînt fotografiate de Grigorescu Ion.
« Metisarea » limbajelor este o practică frecventă și de altfel nu foarte nouă de vreme ce Valéry, referindu-se la Leonardo, scria despre cei care « folosesc nediferențiat desen, calcul, definiție sau descripție prin limbajul cel mai exact, par să fi ignorat distincțiile didactice între științe și arte, între teorie și practică, analiză și sinteză, logică și analogie, distincții cu totul exterioare ce nu există în activitatea intimă a spiritului, cînd acesta se abandonează cu ardoare la producerea cunoașterii ce o dorește ». Este și cazul ideilor din aria arhitecturii și urbanismului: Amur Busuioc și Șerban Sturza propun « studii pentru identitatea unui loc: piața Unirii din Timișoara » ca « insulă » reconstituită arheologic, dar și un proiect de muzeu; Bucur

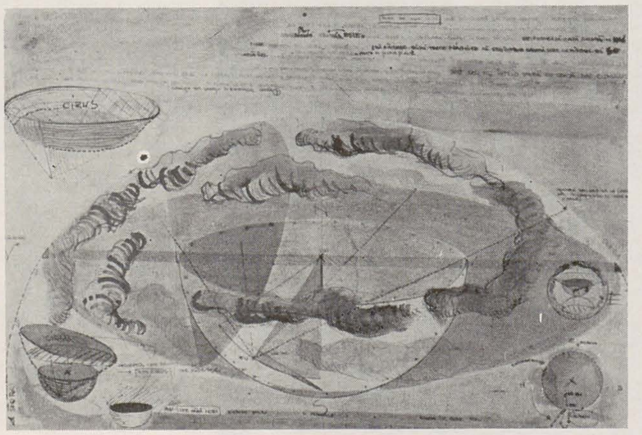
https://biblioteca-digitala.ro

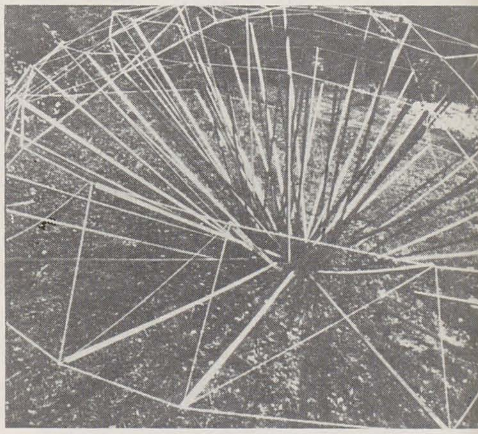












Crăciun schițează o « așezare sub poalele Carpaților »; Dragoș Gheorghiu prezintă, printre altele, propunerile lui pentru restituirea, în spirit contemporan, dar fără pierderea încărcăturii poetice a unui palat moldovenesc (Miroslava, Iași); Dan Coma tentează un exemplu de proiectare continuă printr-o « casă la întîlnirea dintre trecut și viitor », ce demarează de la un model concret, cula de la Pojoceni, azi dispărută, și « un muzeu în orașul natal pentru cultura viitorului ». Trebuie menționate studiile lui Constantin Joja în legătură cu specificul arhitecturii orășenești ca și proiectele lui Paul E. Miclescu. Paranteză despre spiritul timpului și imaginea modernității: un comentator recent, François Baré, amintește că pentru Marinetti « locuri locuite de divin » erau trenurile cu vagon restaurant — a mînca în viteză ! — gările, și tunelele, podurile, circuitele de automobile, filmele, explozibilii subterani, motoarele cu aprindere, pneurile, motocicletele, avioanele; el elogia « bucuria de a trece de la viteza a treia la a patra »; ca un veritabil strămoș al conceptului de tranziență, Sant'Ellia scria în 1914 « Lucrurile vor dura mai puțin decît noi. Fiecare generație va trebui să-și fabrice propriul oraș »; Léger se extazia la perfecțiunea pistonului, iar Le Corbusier la aceea a silozului; în aceeași mimetică dezordine aparentă, comentatorul amintit « aduce la zi » lista, adăugînd armele nucleare, muzica rock și punk, rețelele, informatica, electronica, supermagazinele, publicitatea, benzile desenate, naveta spațială.

La acest babelism al « imaginii modernității » se răspunde de obicei prin apropieri și marcaje individuale. Chiar dacă se asimilează unele soluții — pînă la ticuri grafice — postmoderniste, apare tot mai evidentă înțelegerea faptului că mai curînd decît o fixitate monumentală — fie ea cu nostalgii retrospective — a face (sau a propune) astăzi arhitectură semnifică tot mai mult a studia peisajul existent și a pune « locurile » în relație. În acest context, de o stringentă actualitate se dovedește mai vechea observație a lui G. M. Cantacuzino: « Casa țărănească este o arhitectură în devenire. Ea așteaptă o dezvoltare ». Cei mai mulți dintre autorii amintiți se îndreaptă în sensul acestei dezvoltări.

La 87 de ani de la apariția cinematografului, un substanțial text de Dominique Noguez conține o definiție a cinematografului experimental, denumit așa aproape din întîmplare, tocmai pentru a-l distinge de « cinematograful de povestire și de profit ». Transcriem din această definiție: « se va numi operă de cinema experimental orice film — sau orice spectacol înglobînd un film (caz numit al « cinematografului lărgit ») realizat fără intenție lucrativă (sau fără ca această intenție să fie primordială), fără intenția de a povesti o istorie sau de a transmite un mesaj (sau fără ca această intenție să fie primordială), în care, dimpotrivă, esențială este munca asupra formei filmului — asupra unui aspect sau altuia al formei filmului (structură temporală, aparență plastică, legătură inedită a benzii imaginii și a benzii sonore, materialitatea suportului sau dispozitivului) — în care postura creatoare a artistului este mai apropiată de aceea a pictorului abstract, a muzicianului electro-acustic, a poetului liric sau a scriitorului utilizînd genuri personale și neglijate de ediția comercială, ca jurnalul sau portretul, decît de cea a ziaristului sau romancierului de mare tiraj, pe scurt, orice operă ce relevă mai întîi artele plastice sau muzicale decît artele povestirii. »

Ca opere — far ale cinematografului experimental sînt de obicei menționate « Simfonia diagonală » a lui Eggeling, « Baletul mecanic » al lui Léger, « Joc de pălării » a lui Hans Richter, « Omul cu camera » al lui Dzigo Vertov, « Antractul » lui René Clair și Picabia, « Cîinele andaluz » al lui Bunuel și Dali; cu acestea ne menținem doar la începuturile « cinematografului pictorilor », lista practicienilor actuali fiind extrem de cuprinzătoare. Pot fi distinse direcții ale filmului: de montaj — potpuriu de imagini-șoc, formă « primitivă » a cinematografului ludic, relicvă, oarecum a artei pop; filme cu dans sau cu expresii corporale; filme acțiune sau constatări de acțiune; filme peisagiste, impresii de voiaj; filme de fotograf în care revin obiecte familiare; filme minimalo-conceptuale, abstracte, joc, dar, în general, nu există rețetă formală pentru acest gen experimental.

Este o introducere necesară pentru filmele prezentate de Constantin Flondor, Doru Tulcan — separat sau « în echipă » — și de Grigorescu Ion.

Flondor introduce o neonarativitate discretă și eliptică: filmînd facerea unei lucrări, « relief pentru nostalgie » și practicînd, după o regulă subiectivă, interferența seriilor — cu fotografii și peisaje ale locurilor copilăriei — realizează o istorie sensibilă asupra perisabilității și persistenței memoriei afective. Doru Tulcan anamorfozează cu ajutorul luminii mișcările unui corp uman; împreună, ei realizează constatul unei acțiuni din care se deduc subînțelesuri despre relația citadinului cu « natura naturală ».

Grigorescu Ion fie « narează » în manieră de film etnografic gesturi cu verificată semnificație rituală — plămădirea aluatului, coacerea pîinii, prînzul într-o familie — fie, în alt film, produce un jurnal abreviat al legăturilor lui cu obiecte și situații familiare.

O transcriere a unor teme ale practicilor de vară ale elevilor liceului de arte plastice *(Natura ca semn al unei noi atitudini* — apa și nisipul / apa și piatra / vîntul și copacul / dealul; *Relații și contraste formale în natură; Acționarea conștientă asupra datului vizual; Studiul imaginii ca eveniment; Dinamică și natură; Natura ca partener; Timp-eveniment, transformare, mișcare; Relația cer-pămînt; Trei nivele de relație față de natură*); apoi studii pregătitoare pentru lucrarea de diplomă cu tema *pămînt-aer-apă-foc*; pentru clasele mai mici, *studiul elementelor din natură, de la bidimensional la tridimensional;* structuri modulare, apărătoare solară sistem de afișaj, etc. poate da prime indicații asupra felului în care echipa de profesori a liceului timișorean (Constantin Flondor, Rodica Banciu, Elena Tulcan, Ion Gaita, Gheorghe Goidaci, Doru Tulcan, Carol David, Ion Perciun) înțelege, prin soluții didactice noi, suple, interesante, să asigure viitorul *educației artistice*, timpul III în această expoziție.

Cum o serie de date despre « învățarea învățării » au fost — și din perspectiva celor 50 de ani de la înființarea școlii de arte frumoase timișorene, ce se aniversează anul viitor, vor mai fi, fără îndoială — prezentate în revistă, nu stăruî asupra lor. Experiența timișoreană a unui învățămînt artistic *integrativ* și *participativ*, în care profesorul nu mai este deținătorul setului de norme de urmat, ci partenerul cu experiență mai bogată într-o echipă de cercetare artistică — se cere urmărită cu toată încrederea.

https://biblioteca-digitala.ro

ateliere timişorene

vasile drăguţ

Victor Gaga

Ca şi altă dată, atelierul lui Victor Gaga este « însufleţit » de prezenţa acelor martori de activitate care lasă să se desluşească continuitatea întru efort, necesitatea perpetuă de a converti gîndul sensibil în imagine de durată. Schiţe desenate sau modelate, machete, fotografii, afişe şi cataloage de expoziţii din ţară şi, mai ales, de peste hotare, stabilesc aici, în spaţiul închis al atelierului, repere pentru variate măsuri de comunicare cu lumea — o lume anumită la a cărei definire participă acum şi faptele de artă ale acestui harnic sculptor timişorean.
Mereu mai preocupat de resursele expresive ale lemnului, Victor Gaga a realizat în acest nobil material un impresionant cortegiu de lucrări — multe prezentate şi peste hotare. Pornind de la datele universului ţărănesc de simboluri şi forme, el încearcă şi deseori reuşeşte să obţină structuri noi, dotate cu o surprinzătoare putere asociativă. « *Tronul vieţii* » este o sculptură articulată care se deschide şi se închide sugerînd de fiecare dată o altă ipostază şi o altă semnificaţie a existenţei: nunta, împlinirea, moartea (printr-o ciudată conjunctură etimologică, vocabula tron denumeşte la români şi lada de zestre şi jilţul domnesc şi obiectul sicriu).
De un notabil interes mi se par tripticurile *Oglindă, Duhul cîmpiei, Triptic solar*, toate executate cu dăruită răbdare, dintr-o singură bucată de lemn, condiţie care le asigură întreita demonstraţie: nevoia de unitate, nevoia de deschidere (altfel zis de regăsire, de comunicare), nevoia de transformare. Îndelung gîndite, formele lemnului sînt descifrate şi mîngîiate cu tandreţe, cu vădită preocupare pentru desăvîrşire. Este evident că, în capitolul sculpturii moderne din lemn, Victor Gaga a reuşit să delimiteze o contribuţie personală de certă şi valoroasă originalitate.
În atelierul aceluiaşi artist, mai multe fotografii ale obeliscului de la Guruslău (jud. Sălaj) ne obligă să ne amintim de acei ani cînd gloria militară a lui Mihai Viteazul se logodea cu nădejdile de unitate şi libertate ale unui întreg popor. Din nefericire, acest monument, unul dintre cele mai importante din cîte au fost înălţate pentru a cinsti memoria marelui domnitor, este prea puţin cunoscut, locul său în literatura de specialitate fiind prea modest în raport cu valoarea sa reală.
O machetă însoţită de schiţe şi fotografii lasă să se întrevadă cam ce ar putea să fie monumentul lui Traian Vuia, primul om din lume care s-a desprins de pămînt folosind în exclusivitate mijloacele motrice ale aparatului său. Două aripi de inspirată elansare — iată elementul plastic esenţial ca expresie şi ca simbol al acestui monument de care Timişoara are atîta nevoie. Ridicat la mărimea proiectată, monumentul lui Vuia ar putea deveni un simbol al laboriosului oraş de pe Bega, căci aici şi-a început cariera ştiinţifică autorul primelor aripi româneşti. Credem că nici un efort nu va fi prea mare pentru ca macheta de acum să devină însemnul de mîndrie al Timişoarei, şi, prin ea, al ţării întregi.
Tot la stadiul de machetă se află obeliscul închinat lui Horea, însemn memorial proiectat pentru satul Cizer (jud. Sălaj), sat în care viitorul conducător şi martir al moţilor răsculaţi a poposit pentru a construi frumoasa biserică de lemn ce se află azi în muzeul Horia din Cluj-Napoca (cîţi ştiu oare că Horea a fost un mare artist cioplitor?). Conceput ca un însemn funerar, cu o vădită aluzie la scara eşafodului de la Alba, obeliscul proiectat de Victor Gaga promite să fie o lucrare de referinţă în opera acestui sculptor pe care l-am dori prezent la Bucureşti cu o amplă expoziţie demonstrativă, prilej pentru o mai judicioasă considerare a contribuţiei sale la dezvoltarea artei române contemporane.

Octavian Maxim

Artistul face parte din categoria acelor artişti cuminţi care, în răstimpul multelor obligaţii sociale (el este profesor), se dedică atelierului prăfuit în a cărui linişte încearcă să regăsească măcar o parte din elanurile de tinereţe. Dacă odinioară era atras de modelaj şi — mai rar — de cioplitul pietrei, de cîţiva ani materialul preferat este lemnul, la aceasta contribuind repetatele întîlniri cu Maramureşul. Cîteva lucrări în lemn de nuc (*Horea, Gala Galaction, Tinereţe*) lasă să se întrevadă o bună înţelegere a virtuţilor plastice proprii acestei preţioase esenţe, observaţie ce s-ar putea extinde şi la un *tors* din lemn de carpen. Mai adesea, furat de jocul aparenţelor, Octavian Maxim se lasă antrenat în sfera efectelor decorative uşoare, multe dintre lucrările ce se înşiră pe rafturi părînd un tribut al destinderii din orele repausului duminical.

În atelierul **Virginiei Baz-Baroiu,** m-au întîmpinat strălucirea şi foşnetul subtil din multele acuarele ce îmbracă fastuos pereţii sau adastă în mape privirile vizitatorului. Artista lipseşte, căci sănătatea ameninţată o împiedică să părăsească domiciliul, oficiul de gazdă fiind îndeplinit, cu discreţie şi îndatoritoare bunăvoinţă, de soţul său.
Impresionante prin acurateţe — calitate în care se recunosc de îndată ştiinţa şi stăruitoarea disciplină a meşteşugului artistic — acuarelele Virginiei Baz-Baroiu surprind atenţia prin manifesta lor putere de a sugera locul de întîlnire al stărilor sensibile. Fluidul de lumină este transfigurat prin subtile modulaţii cromatice, formele văzute sînt transfigurate la rîndul lor şi proiectate într-un spaţiu ideal, un spaţiu de evanescenţă şi visare în care se şterg limitele dintre poezie, muzică şi pictură. Pare firesc că multe dintre lucrări au titluri care invită la zbor: *Chemare spre înălţimi, În spaţiul cosmic, Freamăt de aripi, Simfonia zborului.* În fapt nu este vorba aici despre frenezia mişcării în viteză, despre deplasarea rectilinie către nu se ştie unde, zborul este mai degrabă plutire, reverie, întoarcere către sine. Acuarelele Virginiei Baz-Baroiu sînt o formă de decodare a stărilor sufleteşti, pentru a căror inflorescenţă colorată realitatea văzută nu este decît un pretext. Iată aşa-zisele peisaje de oraş, iată lucrările prilejuite de impactul anotimpurilor cu natura vegetală (*Preludiul toamnei, Paradis de mai* etc). Nimic nu a fost păstrat din datul material al datului real: imaginea ivită de sub penelul muiat în via apă colorată a acuarelei este discret feerică, străbătută de unda nevăzută a poeziei. O poezie tandră, o muzică lină în cheie bemoladă, iată ce reuşeşte să vizualizeze aceste acuarele a căror prezenţă pe simezele expoziţiilor a devenit, de multă vreme, un semn de calitate.

Desenatoare energică şi bună cunoscătoare a tehnicilor gravurii, **Hilde Kremper Fackner** nu a fost atrasă de divagaţiile de expresie sau de trucurile formale, lucrările cu care consideră că este firesc să apară în public fiind caracterizate prin limbajul lor răspicat, prin ţinuta lor de clasică sobrietate. Atelierul său (considerat fie în ansamblu, fie prin lucrările aflate în studiu) exprimă aceeaşi stare de echilibru, acelaşi mod grav de a medita asupra realităţii. Mai multe lucrări au ca temă relaţia dintre oameni şi copaci, arborele fiind înţeles ca un frate şi totodată ca un simbol al omului. Imaginile sînt construite clar, fără recuzită de prisos, linia, îndelung studiată, este decisă, raporturile dintre negru şi alb precise. Mesajul se rosteşte fără echivoc şi desluşim cu uşurinţă că arborele este un încurajator simbol al regenerării, că se uneşte în destinul său vegetal cu casa lîngă care îşi roteşte coroana şi de la care a preluat ceva din tragismul istoric, din tristeţea tăinuită a zidurilor vechi. Motivul istoriei revine deseori în lucrările artistei: fie vehement şi moralizator ca în impresionanta suită de gravuri avînd ca temă răscoalele ţărăneşti din 1907, fie precum o boare meditativă, ca în gravurile inspirate de obiceiurile tradiţionale şvăbeşti din Banat. La întrebarea dacă intenţionează să se aplece mai stăruitor asupra complexelor realităţi etnografice ale Banatului, răspunsul a fost afirmativ. Cunoscîndu-i exactitatea observaţiei şi puterea de sinteză, cred că o asemenea preocupare va putea decide un capitol de succes în activitatea de viitor a Hildei Kremper-Fackner.

Marcat profund de o teribilă nevoie de cunoaştere, agitat şi contorsionat, asemenea picturii pe care o practică, **Romul Nuţiu** este unul dintre acei artişti pentru care imaginea făurită trebuie să fie, înainte de toate, o transpunere a arderilor lăuntrice. Intrînd în atelierul său, simţi de îndată că idealul matissian al fotoliului confortabil se află la polul opus al căutărilor acestui artist care nu vrea să reprezinte ci să semnifice, care nu caută liniştea, dimpotrivă, se aruncă cu curajoasă disperare în focul vulcanilor sau în vîrtejul galaxiilor. Privind aceste scurgeri de culoare cu aspect magmatic, ca din străfundurile globului de foc pe care pluteşte miraculos coaja de pămînt continentală (numită printr-o glumă « terra ferma »), zăbovind în faţa acestor vîrtejuri maelströmice, nu se poate să nu încerci un sentiment de preocupantă confruntare cu adevărul implacabilei deveniri universale pe traseul căreia existenţa noastră nu înseamnă decît o fărîmă. Mişcarea neîncetată a materiei, curgerea incandescentă ca o formă a devenirii, încremenirea blocului de marmoră în ale cărui « ape » se păstrează memoria fluidului de foc al magmei, iată numai cîteva din temele picturii acestui original artist care nu pare a fi deloc dispus să fie agreabil. Incomparabil mai elaborată decît poate părea ochiului grăbit, această pictură a neîncetatei mişcări presupune un travaliu de neiertătoare exigenţă, o sigură cunoaştere a efectelor care pot fi obţinute prin îmbăieri, scurgeri şi stropiri ale pînzei. Dar Romul Nuţiu se află acum în faţa unor noi opţiuni. Ghicim în ultimele lucrări o dorinţă de arhitectură cu forme stabile, chiar dacă încă flamboyante, o dorinţă de linişte şi de visare. Este o etapă ale cărei realizări sîntem îndrituiţi să le aşteptăm cu viu interes.

Natură optimistă şi solară, **Jecza Petru** a ştiut să imprime micului său atelier o particulară strălucire, la aceasta contribuind, desigur, şi suprafeţele reflectorizante ale sculpturilor sale din bronz.
Spre deosebire de faza anterioară — mai discursiv tensionată, cu amintiri din plastica naturală a trunchiurilor de copac şi cu însemne evidente ale benignei sale iniţieri în sculptura lui Henry Moore — seria (destul de numeroasă) de lucrări care configurează actualul stadiu al devenirii sale artistice este realizată sub semnul unei elaborate idei de unitate a principiilor. Desigur, ideea de unitate a formelor nu este nouă, dar Jecza Petru are meritul de a fi căutat şi de a fi găsit o variantă proprie, profund originală, a demonstraţiei. În interiorul spaţiului de severă şi abstractizantă rigoare a cubului, formele se compun potrivit legilor dialectice de confruntare şi armonie, exaltînd ideea unitate dinamică. Urmărind suita aceasta de cuburi perfect polisate, pe suprafeţele cărora intervin crestături adînci şi parcă dureroase, graniţe ce stau să se şteargă (sau poate să se accentueze) între forme complementare, înţelegi că artistul a conceput « monada » sa sculpturală ca pe un rezultat al întîlnirii perpetue dintre feminin şi masculin, ca pe o logodnă eternă a principiilor vitale. Dacă altă dată suprafeţele lucrărilor sale, deşi atent finisate, mai exprimau o anume stare de nelinişte barocă, acum se poate vorbi despre o austeritate împinsă pînă la asceză, pe suprafeţele plane ale cuburilor de bronz inciziile avînd ceva din tragismul încifrat al « tăieturilor » lui Fontana.
Remarcabilă mi se pare diversitatea în unitate pe care Jecza reuşeşte să o obţină, diversitate care evită efectele de surpriză şi gesturile discursive, realizîndu-se temeinic şi convingător prin decodarea semnificaţiilor din realitate şi convertirea lor în forme-semn, în forme-receptacol de semnificaţii.
La încheierea vizitei, artistul îmi vorbeşte despre planurile de viitor, despre dorinţa de a organiza o expoziţie personală la Bucureşti şi alta la Düsseldorf. Ca amintire îmi oferă un exemplar din placheta monografică publicată de editura Kriterion, cu text semnat de Szerkerneyes János. Destul de îngrijit realizată, placheta aceasta nu-şi atinge nici pe departe scopul propus, căci textul este publicat numai în limba maghiară, fără un rezumat

https://biblioteca-digitala.ro

și fără traducerea legendelor, ceea ce îl împiedică pe cititorul român să acceadă la cunoașterea biografiei unui artist de reală valoare. Noroc că reproducerile vorbesc singure, compensînd, fie și parțial, lipsa de deschidere culturală a editurii.

paul petrescu

În ambianța atît de specific colorată a Timișoarei, născută din practicarea unui baroc tîrziu întîlnit cu reflexele vagi dar persistente ale unui Orient urcat pînă în pragul Europei centrale, artele textile (termen preferabil celui de « tapiserie » rămas convențional și netraducînd realitatea) îmbracă același aer de familie în care recunoaștem, ca dominantă, căutarea noului, alături de coardele mereu auzite ale lirismului și ale năzuințelor simbolicii. În scurtul răstimp petrecut acolo am putut vedea lucrările și atelierele a patru artiste, diverse, firește, în planul realizărilor, dar exprimînd, toate, sensul unei arte ce și-a depășit de mult determinarea minoră din trecut.

Rodica Regep-Banciu

O anume predilecție spre subiectele de mare respirație cosmică a îndreptat-o pe Rodica Regep-Banciu spre căutări experimentale în care metode matematice diverse ocupă un loc însemnat. « Ritmul solar », o piesă dezvoltată pe lungime (3 m/1 m), își are intervalele determinate pe baza calculului probabilităților, specificul local bănățean intervenind prin tonalitatea dominantă a unui roșu amintind « cilimurile » din zonă. « Cosmogonia » este construită tot cu ajutorul indicatorilor cifrici conducînd la o spirală evocatoare a cosmosului prin corecția imprimată de existența mai multor centre la care se raportează mereu spirala evoluînd într-un galben viu. Dimpotrivă, « Constelația » (atracția subiectelor și titlurilor legate de spațiul cosmic este evident), de aceleași mari dimensiuni (3 m/2 m), este o tapiserie aproape clasică, deși folosește o tehnică mixtă, desenul tinzînd la evocarea acelorași spații abstracte în care unghiurile, spiralele, semicercurile, cercurile, evoluează pe fundalul trecerilor line ale nuanțelor unui goblin liniștit. În sfîrșit, « Ochiul Orizontului » mimează folosirea măsurătorilor matematice, distanțele unui simili-glob terestru, văzut cam în regiunea polară, fiind apreciate liber, totul plutind în zona afectivității.

Jecza Biro Clara

Tapiseriile de mari dimensiuni ale lui Jecza Biro Clara mărturisesc un atașament către valorile creației populare nu numai prin păstrarea culorilor naturale ale lînii — preferință marcată a artistei — și prin evoluția desenului pe traseele unui anume geometrism și a unei stilizări puternice, ci și prin recursul la universul poetic al satului, dar și la cel mitic al acestuia. Pasărea ca simbol al Optimismului și al aspirației către idealuri revine de aceea ca motiv, planînd pe un fond albastru de o adîncă sugestie. « Călușul în galop » este tratat în spiritul unui modernism ce folosește ca principal mijloc expresiv stilizarea extremă a liniilor născînd suprafețe puternic ritmate, conferind ansamblului o dinamică interioară rezultînd, ciudat, dintr-o « strîngere » a subiectului asupra sa însăși. « Pomul vieții » este imaginat în aceeași manieră stilizată crescînd cu frunzele în văzduh din trunchiul avînd la bază mama cu al ei copil. Stilul propriu, bine conturat al artistei, este plin de forță și de poezie în același timp, iar arta populară transpare discret în modalitatea eminamente modernă a tratării. « Semănătorul » este un exemplu de asemenea puternică modernizare a unui subiect « țărănesc » clasic, sugerat doar de liniile drepte și curbe amintind poate și de brazdele arăturilor. Pe fondurile naturale de alb-spălat ale lînii, vîrstate de liniile negre sau brune, de asemenea ale lînii nevopsite, apare cîte un nucleu colorat puternic, putînd fi și de mici dimensiuni, punctînd cu roșu, albastru, cărămiziu sau verde, atrăgînd privirea și formînd un centru de atenție dacă nu de greutate.

Olivia Moga

Evoluînd în spiritul clasic al tapiseriilor realizate într-o primă epocă la războiul de țesut orizontal, Olivia Moga aduce în lucrările sale, în general de mărimi mai de grabă reduse (1,50 m/1,20 m), un anume sentiment al picturalului căruia i se subordonează și tehnica folosită. Înzestrată cu darul culorilor pe care le percepe cu deosebire în zona trecerilor subtile, artista conferă lucrărilor sale ceva din calitățile unor tablouri pictate. « Zborul », de pildă, pare alcătuit din delicate tușe de penel, nuanțele culorilor, calde mai ales, topindu-se pe nesimțite una într-alta. Este o simfonie senină, perceptibilă și în « Floarea pămîntului », tratată într-o manieră asemănătoare. « Compoziția » ca și « Fluturele » aduc un nou fel de înțelegere a folosirii virtuților tapiseriei, ivindu-se trăsături mai apăsate, accente dezvoltate pe verticală și o anume folosire a tehnicii ce le apropie, într-un fel, de cilimurile bănățene. Lirismul se constituie ca o componentă stăruitoare a acestor fragmente de univers colorat. Temele folclorului sînt abordate și ele ca în acea « Miorița » în care organizarea de triptic și stilizarea diferită ca intensitate a naturii poetizate creează atmosfera legendei transpusă în decorativ.

Ziman Vitályos Magda

Programul artistei este complex și explicit afirmat de lucrările sale în care năzuința de a exprima calitățile materialelor diverse cu care lucrează, lîna, firește, în primul rînd, se asociază cu o mare putere inventivă tinzînd la realizarea unui stil în încercarea, temerară, de a uni natura și tehnica. Mari obiecte spațiale își desfășoară neașteptat structurile pe care Ziman Vitályos Magda le manevrează cu siguranță, încorporînd materiale uneori insolite cum sînt fragmentele de țevi de plastic reunite prin lungi fîșii țesute. Obiectele ei spațiale se disting prin accentele energice intervenind volumetric în vastele sale compoziții nu rareori dezvoltate în ambianța unei monocromii sesizante: alb, brun, roșu. « Omagiu lui Brâncuși » este o temă tratată în straturi groase de lînă, sugerînd, într-un fel, densitatea de materie și gîndire a operei brâncușiene. Universul țărănesc natal al Scaunelor secuiești este prezent în multiple forme, de la evocarea spațiului mitizat al « Pădurii fermecate » și al « Copacilor » la « Totem » și « Paparudă ». Orizontul folcloric este însă transfigurat în « obiecte » moderne în care volumele sau, alternativ, suprafețele se cumpănesc într-o continuă căutare a echilibrului interior. Lucrările artistei impresionează prin amploare dar și prin necontenita investigare a unor raporturi noi între spațiu și culoare, între ansamblul văzut sculptural și detaliul deseori neprevăzut, totdeauna perfect finisat ca tehnică de execuție.

ion frunzetti

Vasile Pintea

Artist care și-a dobîndit în ultimii ani o binemeritată faimă și pe plan internațional, timișoreanul (de adopțiune) *Vasile Pintea*, originar din Hodoșa-Sărmaș (Harghita), este un fost student al Institutului « N. Grigorescu » din București, absolvent din 1957 și a debutat ca pictor. Dar grafica l-a acaparat curînd, și astăzi este unul din cei mai remarcabili gravori ai școlii românești moderne, acceptat de confrați celebri ai străinătății ca partener pentru expoziții de grup. Activează, pe lîngă filiala din Timișoara a U.A.P., și în atelierul *Lacourière-Frélaut* din Paris ; încurajat de succesele obținute la Moscova, Tokyo, Barcelona (Juan Miró), Krakow (Biennala de gravură), Katovice (Intergraphika), Basel (Salonul internațional al sec. XX), FIAC (1975, 76, 77), Paris, Grand Palais, și la « grafica de carte », organizată în capitala Franței de Biblioteca Națională dimpreună cu muzeul Louvre, Pintea s-a bucurat de prietenia lui Soulages, Bernard Buffet, Michel Ciny și Trémois, cu care a și constituit echipă pentru unele manifestări, ca în 1975. Expozițiile lui personale, de la Vicenza (1969), Roma (1970), Belgrad, Ludwigshafen, Mannheim, premiile obținute în țară (Premiul U.A.P. pentru gravură 1967) și peste hotare — Medalia de argint în 1970 la Roma, cînd a fost ales și membru al « Academiei sfîntului Andrei », în sfîrșit, editarea foarte multora dintre gravurile sale la Paris, unde operele românului au intrat într-un circuit apt să-l consacre, — în patrimoniul celebrei « Bybliothèque nationale » franceze, în sfîrșit editarea într-o ediție bibliofilă a « *Ciulinilor Bărăganului* » în limba franceză, sînt etape ale luării definitive la cunoștință a unor sfere largi de iubitori ai artei din continentul european, de realizările stăruitorului și harnicului exponent al gravurii noastre. Odată cu « *Les chardons du Bărăgan* », subtilă interpretare într-o formulă expresivă, de ilustrație, a prozei de mare forță de sugestie a lui Istrati, s-au organizat, în timpul recentei expoziții de la « Werkkunst-Galerie » (1982) din Mannheim, conferințe despre literatura lui Panait Istrati, cu citirea unor fragmente traduse în limba germană, din « Ciulinii Bărăganului », și recitări ale celor mai proeminenți actori ai Teatrului orășenesc din Mannheim, apoi exegeze ale unor vestiți romaniști, profesori la Universitățile din Heidelberg și Frankfurt, care și-au dat concursul la aceste adevărate seri de cultură românească. Adevărata propagandă se face cu opere de calitate și cu comentarii critice fără aserțiuni cascadant-hiperbolice, prin analize exacte, fine și aplicate la obiect. Ilustrațiile lui Pintea n-au nimic demonstrativ ori « propagandistic ». Ele sînt o recreare a operei lui Istrati, într-o cheie poetică mai puțin amară, nostalgică și liric-onirică, uneori, gravă și plină de asprimile unor realități, trăite similar peste tot unde-au hălăduit românii în trecutul de exploatare al țării. Transilvanul nu-i diferit, în acest sens, de brăilean. Oamenii care, în ilustrația lui Pintea la povestirea lui Panait Istrati, se substituie dunărenilor, sînt muntenii munților Carpați orientali, ca tipologie, și sînt români de peste tot ca expresie, comportamental exteriorizați prin aceleași trăsături.

Textura fină a arabescului grafic, de o foarte personală măiestrie la Pintea, nu elimină așa-zisele « repentirs », șovăieli și « căințe », reveniri ale conturelor asupra lor înseși, ceea ce dă desenului o notă de interes în plus, dezvăluind modul de construire, printr-un proces de invenție prin derivație, a imaginii. Evident, între tipul de om blajin aparent și dîrz în fond, dar nemărturisit, disimulat, care e Pintea, și neastîmpăratul ahasveric călător în bărăganurile lumii morale care era Istrati, argonaut al cunoașterii omului ca și al faptei sociale, sînt similitudini mai greu de observat la prima vedere. Dar, subiacent, unitatea dintre imaginea literară și cea plastică se vădește a fi reală, la Pintea. Sînt 16 ilustrații cu totul, acvaforte polichromă cu efecte de pointe-sèche ; tirajul (150 de exemplare), foarte restrîns, face din această carte, de înaltă și pură ținută, o operă de bibliofilie rară și costisitoare*. Artistul a donat un exemplar Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România. Amintim că aceeași casă editoare de gravuri, *Lacourière-Frélaut*, a pus în mîna iubitorilor fini de artă grafica lui Picasso, Chagall, Miró, Pignon, Rouault, Hans Hartung, Michel Ciry, și că plăcerea de a nara prin imagine vizuală a lui Pintea, ca și deplina stăpînire a meșteșugului de gravor în tehnici infinit variate, care-l ajută să-și supună materialul și să nu se lase înfrînt de surprizele rezistenței plăcii de aramă, egalează pe acelea ale maeștrilor citați ai genului. Siguranța ductului e magistrală, finețea valorilor de tonuri acromatice se îmbină cu decizia coloriajului, în tonuri cromatice supraadăugate, care concură la construcția compoziției fără să nege sintaxa limbajului atonal predilect folosit, de efect pur acromatic în cadrul cromatismului aparent.

Gravurile lui Pintea — spuneam și altădată, dobîndesc, datorită unor perceptibile zboruri în albul paginii, de mare imaginație, și evoluțiilor în spațiul vast deschis *dinlăuntrul* spațiului real, virtualitățile visării. Catifelarea suprafețelor și matitatea generoasă a ancrasărilor voite, traduc un registru de afecte propriu acestui mare narator și liric, care, recurgînd pînă azi la simbolica, scumpă artei noastre tradiționale, dar perfect adecuate modernității mijloacelor preferate azi de artist, nu pregetă să se revizuiască brusc și să spună, fără pseudonime, lucrurilor pe nume. Este o mare verificare pentru un poet al gravurii, să treacă de la ilustrarea propriei sale literaturi nescrise, adică a unor conținuturi semantice de invenție proprie, la adecuarea limbajului grafic personal, unor exigențe de conținut ale textului, devenit « clasic », semnat de Panait Istrati, scriitor pătruns în literatura universală tocmai prin concretitudinea oglindirii realității, trăite fără mască.

Catalogul expoziției de gravură în taille-douce al atelierului *Lacourière-Frelaut* din 1975 ne permite,

* « Les pharmaciens bibliophiles », 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

prin reproducerile de bună calitate alăturate între paginile lui, să constatăm ce bine stă Vasile Pintea între *Soulages, Prassinos, Furto, Brandstätter, Fossier, Berto Lardera*. Cel din 1976, de la Oslo, al aceluiași atelier, adaugă nume ca *Estienne, Haas, Lapoujade, Music, Singier, Zao Wouki, Dmitrenko, Juan Miró, Viswanadhan*. Pe drept cuvînt recent, cu ocazia expoziției sale de la *Ludwigshafen*, un critic ca *Heike Marx* scria în «*Rheinpfalz*» că operele lui Pintea demonstrează triplu: o estetică proprie, o perfecție tehnică mirabilă și o extragere din foarte diverse izvoare a gustului său pentru conținuturile spirituale pline de seva fanteziei creatoare. Iar *Gerardo Cossio* în 1970, în publicația «Veşnice Venezia», putea vorbi de diafana și delicata sonoritate a operelor («Venti acquatinte di Pintea») acestui artist cu simțul arheologiei antice și cu nostalgia unei eternități regăsite, ca despre niște adevărate opere ingenioase prin alăturarea unei mari muzicalități la consistența tactilă a formelor, forjate fără altă preocupare, spunem noi, decît aceea de a da un nou tip de ornamentică, de extracție modernă, capabilă de o mare expresivitate, limbajelor grafice tradiționale, mereu desăvîrșite.

mihai ispir

Ultimele lucrări ale **Lidiei Ciolac** — cu deosebire cele realizate după 1980 — îți pot evoca, la întîia impresie, capricioasa gesticulație grafică înscrisă pe albul hîrtiei de vreun ipotetic Pollock japonez. Impresie grăbită, și în mare măsură inexactă. Căci totuși, nu gestul pare a fi elementul important în expresia acestor migăloase rețele filiforme, ci însăși înlănțuirea *unităților de semnificație* care le alcătuiesc. Examinate mai îndeaproape, rețelele își dezvăluie, pînă la un punct, secretele, încep să se lase deslușite în structura lor intimă; aparent omogene ca înfățișare, ele se dovedesc, în fond, profund deosebite una de alta. Unele închipuie minuțioase caligrafii vegetale, altele dezvoltă «anatomii imaginare» sau «hieroglife imaginare» (cităm în ghilimele titlurile unor cicluri de desene) altele, în fine, parafrazează forfote de microorganisme grafice, cartografiază mărunt teritorii ale fantasticului sau se înlănțuie cuminte în secvențe de «scriere albă». Dincolo însă de varietatea tipologiilor de grup sau individuale, cîteva observații generale se impun: caracterul de «scriere», de mitografie, omniprezent, atenția la rotunjimea detaliului și deopotrivă la mișcarea ansamblului, năzuința de a instaura iconografii abstracte, de fiecare dată altele. Încă o dată, spontaneitatea nu este, de fel, în sistemul de referință cu totul particular al acestei gîndiri figurative, o «regină a facultăților», căci accentul este pus în primul rînd pe încercarea de implantare paradoxală a narativului într-un domeniu ce-i este de regulă refuzat: cel al semnelor plastice lipsite de referință imediată la o anumită realitate vizibilă. Reușita Lidiei Ciolac constă în a închega, pornind de la asemenea premise, la prima vedere neconciliabile, o șarpantă formală credibilă și viabilă. Ceea ce rezultă este, într-adevăr, un fel de «suprarealism abstract» care poate, vag, trimite la unele antecedente mai mult sau mai puțin depărtate geografic, istoric și stilistic, dar numai în chip de repere orientative strict teoretice și nicidecum ca eventuale puncte de pornire. Se percepe totodată o evoluție de la, de pildă, lucrarea intitulată «Yoyo» din 1975, cu care graficiana participa la Concursul «Juan Miró» din acel an, pînă la realizările mai recente, reunite sub titlurile generice redate mai sus. Individualitatea motivelor, mai acuzată în prima etapă, s-a topit ulterior într-o morfologie unitară, iar trăsătura și-a mlădiat traiectele, a dobîndit o nouă delicatețe. Astfel, se poate spune că modelul grafic propus de Lidia Ciolac se caracterizează nu printr-o fixitate de formulă, ci prin flexibilitatea unui principiu formativ în stare să se instituie în temei pentru experiențe mereu reînnoite.

Atitudinea anticalofilă pare să definească ceramica și tapiseria **Iuliei Dinescu** odată cu primii ani ai deceniului opt; iar preferința artistei pentru obiectele decorative (discuri, forme spațiale) cu finalitate estetică—ambientală și lipsite în general de suport utilitar imediat (preferință ne-exclusivă, desigur) s-ar putea explica și ținînd seama de această atitudine, formele funcționale predispunînd adesea spre caligrafie și stilizare (în sens de *styling*) mai mult decît cele fără destinație practică precisă. Deopotrivă se remarcă, privind lucrările Iuliei Dinescu, atenția acordată culorii. Artista mizează mai puțin pe efectele cromatice rezultate din tratarea pastei propriu-zise cît pe adaosul decis al pigmentului, fără a ocoli o notă de frustețe și senzualitate. Asprimea, rugozitatea unor suprafețe alternînd cu zonele smălțuite, un anume «brutalism» chiar, manifestat în soluții de amănunt, atestă laolaltă preocuparea ceramistei pentru expresia tactilului, ce se alătură nonșalanței «informale» a decupajului siluetelor în spațiu. Factura și volumetria capătă, oricum, aceeași pondere, ca un indiciu al rolului conferit limbajului materiilor, al texturilor. Lucrul este vizibil și în tapiserie, unde compoziția apare frecvent simplificată, redusă doar la cîteva motive sau la o indicație de ritm, în folosul densității partiturii decorative. În totul, o artă ce preferă sunetul plin jumătăților de ton, franchețea, nuanțelor prea sofisticate.

Absolventă, în 1957, a Secției de grafică a Institutului «Ion Andreescu» din Cluj-Napoca, la clasa Andrassy Zoltan, **Xenia Eraclide Vreme** a practicat la început, consecvent, ilustrația de carte. În perioada 1968—1972 s-a ocupat mai cu seamă de gravura în metal înalt, interesată, pare-se, și în a valorifica unele efecte de asemănare cu procedeele linogravurii. Tematica lucrărilor din acei ani era așezată sub semnul inspirației folclorice, legitimînd evoluția scriiturii grafice în cadrul unui decorativism lapidar și sever. Aspectul oarecum emblematic al imaginii constrînse adeseori în canoanele simetriei, semnala, deja, o tendință spre monumental, confirmată, apoi, nu numai de activitatea de gravoare a artistei, dar și de proiectele ei murale. Punctul de inflexiune al evoluției amintite a coincis cu o modificare de procedeu tehnic (adoptarea predilectă a combinației acvaforte-acvatinta) conducînd, mai ales după 1976, spre o înnoire a structurilor stilistice. Dacă subiectul plastic a rămas în continuare legat de arhitectonica imaginii, maniera a devenit mai aerisită, mai largă, mai liberă, menținîndu-și calitățile cunoscute — vigoarea sintezei, refuzul discursivității — dar dobîndind o notă în plus de eleganță-în-dinamism. Cu aceste date, Xenia Eraclide Vreme abordează tema «Labirintului» într-o serie cuprinzătoare de gravuri și desene — pregătitoare sau avînd statut de lucrări «definitive» — nuanțat integrabile unei tradiții a constructivismului, și demonstrative pentru profesionalismul cu care compune artista, la distanță de orice improvizație pripită, cu grija de a nu lăsa nimic întîmplător.

Cea mai bună introducere la pictura lui **Ciprian Radovan** — în faza sa actuală — este o plimbare prin Timișoara veche, și îndeosebi prin acele cartiere ale orașului unde se face simțit «farmecul discret» al arhitecturii «Secession». Întorși de aici în atelierul pictorului, vom regăsi cu plăcere, între altele, o rafinată și somptuoasă documentație fotografică, reunind detalii ale clădirilor abia văzute: ferestre, fantaste sculpturi decorative, scări cu balustrade capricioase, feronerii florale, din nou ferestre. Lucrate în alb-negru sau în sepia, fotografiile mărturisesc ceva din aplicația spre analitic a inginerului chimist Ciprian Radovan — cercetător al Institutului politehnic din Timișoara — ceva, deopotrivă, dintr-o vocație aparte a urmăririi metamorfozelor materiei, vocație cu deplinătate deslușită abia sub zodia experimentelor sale picturale. Dacă vom părăsi apoi, vremelnic, seducțiile retro, spre a ne acomoda privirea cu prezentul atelierului, ceea ce ne va atrage întîi atenția va fi probabil starea de tensiune, mai mult sau mai puțin latentă, imprimată de artist ambianței lui de lucru zilnice. Un fel de *horror vacui* permanent ar fi legea dominatoare a acesteia, manifestată în particular prin acoperirea pînă și a șevaletului cu o scriitură plastică de factură «coup de fouet», dar de o rezonanță mai degrabă «pop-psihedelică». Și pentru a valida ultima asociație, poate servi drept argument un martor izolat al expoziției din 1973 de la galeria «Apollo» — unul din componentele obiectuale ale scenografiei «pop», *sui generis*, create atunci. Preocupările de sinteză a artelor și de organizare plastică a spațiului au fost însă convertite de Ciprian Radovan, treptat, într-o concentrare absolută asupra șevaletului, paralelă atacării cu totul neinhibate a unui «istoricism» de natură specială. Ceea ce-l obsedează acum pe artist este recuperarea vitalității biomorfismului florel de tip «Art Nouveau», fără teama de o modernitate ce adoptă ca limbaj curent demitizarea. Pășim, între pînzele pictorului, ca într-un domestic Bomarzo, la început mirați, captați în cele din urmă prin intropatie în vîrtejul arabescurilor abstracte sau figurale ce-l populează. Modelul, *pattern*-ul lucrărilor rămîne pretutindeni omogen, fie că e vorba de sisteme de semne pure, ivite din dezlănțuiri gestuale, fie că ni se înfățișează «citate» ale unor detalii arhitectonice, și ele «secessioniste» desigur (ferestre, de pildă), conspectate mai înainte în seturile de fotografii amintite, sau învolburări vegetale. Mai curioase sînt îmbinările ornamentului și figurii umane tratate «realist», sintagmă vizuală, cum bine se știe, curentă în pictura «1900», mai rar întîlnită apoi, preluată cu evidenta conștiință a eclectismului ei bizar, dar fără ironie, cu o îndrăzneală de bun augur. Se vede că pictorul afișează o manifestă neglijare a canoanelor clasicizante insinuate în arta modernă de tipul *reine Sichtbarkeit*, în favoarea șocului expresiei, virulenței comunicării. La Timișoara, Ciprian Radovan a descoperit de mai multă vreme un «*genius loci*» care aparține deopotrivă orașului și lui însuși.

andrei pintilie

Zoltán Molnár a evoluat de la abstracția lirică spre arta concretă mînat de nevoia de a «invoca noi stări spirituale». Într-un *Credo* (datat 29 martie 1977), care are și forța unui poem, Molnár scria: «Formulez lapidar. Astăzi puținul înseamnă mai mult. Cît efort uman cere fiecare adaos din moment ce puținul reprezintă adevărul!». Epură a tuturor «lumilor», lumea fără obiecte a cărui descoperitor columb este Malevici, se umple de sunete pentru Zoltán Molnár. *Obiect sonor celest, Orgă spirituală, Acustica, Ritm vital, Potențe simetrice* sînt titlurile unor tablouri sau cicluri care obsedează imaginația fantast-lucidă a artistului. Molnar e un artist reflexiv, înzestrat cu gîndire analitică penetrantă, înclinat către sinestezii, ceea ce-i permite realizarea unor studii de muzicalism «materializate» în familii de forme de o diversitate geometrică remarcabilă. Preocupat de corespondențe ca sunet-formă, Molnár nu reface modalitatea abstract lirică a lui Kandinsky, ci creează, după legile spiritului, forme și direcțiile lor de mișcare. Reflecții, în ultimă instanță, asupra elementului spațiu-timp, lucrările lui Zoltán Molnár sînt constructii în continuă dezvoltare, o zbatere între «Dragoste și invenție». Dovada peremptorie că operele sale nu sînt pure «invenții» muzicaliste o face însă pasiunea reală a lui Molnár pentru scenografia înțeleasă ca sumă a mișcării, sunetului, culorii și formei. Spectacolul în sine este, poate, ținta căutărilor sale, realizarea totală a unor aptitudini parțial «constrînse». Structura (=disciplina) spectacolului în complexa și libera sa dezvoltare este, de altfel, universul pe care-l evocă fiecare dintre tablourile lui Zoltán Molnár.

Viorel Toma este cunoscut îndeobște ca un artist de mare acuratețe, ca unul ce a optat pentru limbajul geometric în toată complexitatea lui. Metoda sa de lucru implică disciplina susținută, siguranța execuției și o deplină încredere în valorile artei permutaționale. Suprafețele cu efecte optice, cu perspective false și răsturnări volumetrice, cu varii direcții compoziționale, sînt obținute de artist prin îmbinarea, uneori distorsionată, a cîtorva moduli geometrici, cum ar fi rombul, sfera sau cercul. Viorel Toma lucrează într-o lume de forme raționale, fără reproș, din care subiectivismul a fost alungat pe deplin; compasul și rigla au devenit ustensilele predilecte, așa cum cereau — încă din 1920 — Gabo și Pevsner în manifestul lor realist, iar dacă ar încerca să construiască în spațiul tridimensional uneltele i-ar fi, desigur, nivela și firul cu plumb. «Rival» al mașinii, ca și alți constructiviști de marcă, Viorel Toma se relevă și rivalul marilor maeștri într-o seamă de naturi moarte care pot fi circumscrise hiperrealismului. Paradoxul ni se pare doar aparent atunci cînd afirmăm că prezența halucinantă a obiectului în picturile actuale este egală ca fapt artistic cu deplina lui lipsă.

https://biblioteca-digitala.ro

Mai clar spus, credem că Viorel Toma izbuteşte o *coincidentia opositorum:* în planul creaţiei sale, văzută ca o dezvoltare continuă, absenţa definitivă a lucrurilor se poate confunda cu prea tangibila lor prezenţă. Prea « bătătoare la ochi », obiectele naturilor sale moarte îşi anulează existenţa reală în ireal, devin ne-naturale, oarecum asemenea figurilor geometrice. Interesanta experienţă a lui Viorel Toma, în lectura propusă de noi, poate dezvălui (poate), pe lîngă suverana permanenţă a stilului dincoace de stiluri, existenţa în spiritul unor creatori contemporani a unei nespus de fragile (şi îndreptăţite) « demarcaţii » între hiper-obiect şi non-obiect.

E dificil de stabilit o disociere strictă între creaţia unor artişti ca **Ştefan Bertalan, Constantin Flondor-Străinu, Doru Tulcan** şi activitatea lor pedagogică pe de o parte (unele dintre cercetările personale au fost propuse elevilor liceului de artă spre studiu, cum în alte vremuri la Bauhaus) iar pe de altă parte să precizăm gradul de colaborare al celor trei creatori ce au format nucleul grupului Sigma în realizarea unor acţiuni şi filme. Dezvoltarea lor artistică, în perioada care s-ar putea numi, ad-hoc, post-Sigma, fără să fi înregistrat căi divergente, atinge nuanţe sensibil diferite. În timp ce Bertalan a optat pentru « o altă formă de orientare profesională » prin studiul relaţiilor formale şi succesiunea lor în spaţiul naturii, C. Flondor-Străinu şi Doru Tulcan au evoluat de la estetica informaţională către probleme complexe de semantică generală a imaginii, ceea ce presupune o trecere de la cercetarea pur formală către o reanalizare a conţinuturilor. De la interesul pentru structură, pentru modurile ei de creştere şi descreştere, pentru legile care-i guvernează dezvoltarea în spaţiu, cercetarea actuală a lui C. Flondor-Străinu şi Doru Tulcan se concentrează pe studiul realităţii ca procesualitate.
Ca şi pentru alţi artişti interesaţi de un demers de acest tip, s-a ivit şi în cazul creatorilor timişoreni necesitatea de lărgire a modalităţilor de prospectare prin includerea fotografiei şi filmului printre mijloacele legitime ale artei. Trebuie precizat că artiştii timişoreni urmăresc să obţină, potrivit intenţiilor imediate, date optice pur obiective, care nu suportă interpretări senzitive sau noţionale, ori, dimpotrivă, succesiuni de imagini ce sînt o cercetare a originii dezvoltării sau distrugerii formei (vezi filmele *Multivizion* I şi II de C. Flondor-Străinu şi Doru Tulcan) în procesul reluării sau în fazele ce compun percepţia instantanee.

Doru Tulcan, cunoscut din păcate mai mult ca fost membru al grupului Sigma, este o personalitate distinctă, interesantă prin complexitatea problemelor pe care le rezolvă. Preocupările sale acoperă o arie vastă, de la design industrial la ambient urban (vezi proiectul de spaţiu ludic pentru copii conceput în anul 1980), pînă la intervenţia în natură prin implementarea unor forme geometrice complexe (cupola geodezică realizată într-o acţiune ce a avut loc în practica de vară a elevilor la Strungari, Sebeş-Alba). Strînsa legătură dintre activitatea creatoare şi cea pedagogic-formativă, ce e caracteristică de asemenea lui C. Flondor-Străinu şi Şt. Bertalan, poate fi probată — dacă mai este nevoie, pentru că Doru Tulcan înţelege pedagogia ca pe o *automodelare* — de juxtapunerea concentratului de imagini pe care-l reprezintă filmele *Multivizion* I şi II şi experimentul aproape similar propus elevilor, pentru elucidarea posibilităţilor de percepţie a unor fenomene în mişcare (vezi Doru Tulcan, *Educaţia artistică — sistem de conştientizare* (III), în Arta 9, 1979). În ultimele sale filme, cum ar fi cel intitulat *Pînza*, Tulcan realizează un studiu asupra valorilor constructive ale ambientului rural tradiţional, nu lipsit însă şi de valenţe poetice.

Constantin Flondor-Străinu întreprinde, de cîţiva ani, o cercetare semantică vizuală care include studierea raporturilor generale dintre convenţie, invenţie şi redundanţă (vezi documentaţia acţiunilor sale *O totalitate* I, 1974 şi II, 1977). Mai multe elemente ale acestor performanţe, ca şi unele analogii între forme naturale şi forme artistice (grămada de făină = deal, măr = sferă etc.) au fost utilizate de C. Flondor-Străinu, cu intenţii vădit simbolice, în secvenţe din filmele *Întoarceri* (1980) şi *Film pentru aprilie* (1981).
În bună măsură actul artistic a devenit, aşa cum se ştie, o prospectare a datului natural în pluridimensionalitatea lui, iar desenul a căpătat un înţeles activ, de *proiect*, devenind, cum spunea G. C. Argan, « intuiţia relaţiilor constructive sau spaţiale dinlăuntrul materiei ». Funcţia desenului-proiect, ne spune C. Flondor-Străinu, se amplifică « reunind termenul de Desen, a Desena cu cel de Desemn, a Desemna [. . .] depăşind semnificaţia imediată, de *înregistrare-reprezentare*, înspre sensul unei poziţii mai active, de intervenţie. Totodată se implică un tip de acţiune *Cu*, *Prin* şi *Asupra* semnelor = Limbaj » (apud *Studiul*, catalog, 1978). Lămuritoare pentru ceea ce C. Flondor-Străinu lucrează, cuvintele de mai sus ne amintesc nu numai cunoscutul dicton leonardesc « omul este maxim instrument al naturii », ci şi faptul că omul este capabil să *instrumenteze* natura dîndu-i un sens.

Scriind despre noua formă de orientare profesională pe care o propune, exemplar, **Ştefan Bertalan,** am dori, printr-un citat din Novalis, să marcăm sensul activ-romantic pe care-l implică viziunea sa, atît de diferită de înţepenirea clasic-scientistă. « Dacă arta, oricare ar fi ea — scria Novalis — stă în *producerea unui efect şi a unui fenomen anume*, atunci cel ce simte în el vocaţia de a-i face pe cîţiva oameni să se solidarizeze în înţelegerea naturii *va trebui să caute a învăţa de la natură principiile fundamentale ale unei asemenea arte*. Cu ajutorul ideilor pe care le va dobîndi astfel el îşi va făuri un *sistem de aplicare a acestor mijloace, clădit pe experienţă, analiză şi comparaţie, sistem pe care şi-l va însuşi într-atît încît să-i devină o a doua natură*, după care va purcede cu rîvnă la rodnica-i lucrare. Numai un astfel de om va putea fi numit pe drept cuvînt învăţător al naturii, *dat fiind că simplul naturalist nu poate trezi decît întîmplător şi simpatetic simţul pentru natură* ». (Novalis, Pelerinii la Sais, sublinierile ne aparţin). Naturalistul, întrupînd ceea ce noi am numit spiritul clasic-scientist, poate fi socotit J. J. Rousseau care, ne-o dovedesc mărturiile lui din *Plimbările unui hoinar singuratic*, este că plantele există pentru a fi clasate şi inventariate iar înţelegerea sa pentru natură se reducea la dorinţa de a nu lăsa *nedescris* « nici un atom vegetal ». Într-o variantă modernă, Ştefan Bertalan este un fel de « învăţător al naturii ». Studiul condiţiilor aleatorii de viaţă a plantelor datorate variaţiilor interne de viaţă (alimentaţie, lumină, umiditate) care îl preocupă, a făcut, în ultimul timp, obiectul predilect al participărilor lui Bertalan: *Conopida* (expoziţia judeţeană din Timişoara, 1977), *Fasolea* (fotomontaje şi emisiuni dia, prezentate la Studiul, 1978) şi *Floarea Soarelui*, o acţiune complexă, implicînd o anumită regie, realizată în 1979 la Timişoara, iar în anul următor la Bucureşti. În acţiunea dedicată florii soarelui, de o complexitate remarcabilă, obiectul artistic este caduc. Desenele şi decupajele care împodobeau, la un moment dat, tulpina uscată a plantei studiate din momentul încolţirii pînă la veştejire, erau invizibile pentru spectator. Deschiderea multiplă a cercetării interesează, stabilindu-se pe parcursul întregii performanţe un grafic fierbinte al unei experienţe insolite de (e)fuziune cu vegetalul. Parafrazîndu-l pe Vladimir Tatlin, studiul naturii a devenit arta însăşi. Ca o replică — lămurire dată, involuntar, *modernului* Novalis, sînt următoarele meditaţii ale lui Bertalan despre rosturile sale ca artist în această lume: « De ani de zile activitatea mea creatoare se motivează pentru mine ca o necesitate vitală de a gîndi acest proces prin funcţia de observare, de identificare şi proiectare psihică prin intermediul unor experienţe cu fapte biologice ca: împărţirea, creşterea, îngrijirea, orientarea spre lumină, formă, organizare, structură de ansamblu statistic, notate prin mediile desenului, prin fotografie, simultan acoperind forme şi teritorii ale curiozităţii, forţei, imitaţiei şi ale modelului, accentuarea eului şi exprimarea posibilităţilor personale, construirea spaţiilor prin alte mijloace decît cele cunoscute (;) în sfîrşit reintegrarea în viaţa omului modern a unui suflet străbun şi primitiv, o unitate subiect-obiect perceput » (apud catalogul *Studiului*, 1978).
Demersul de tip leonardesc al lui Ştefan Bertalan, pornit de la întrebarea de un retorism înşelător, căci îşi conţine răspunsul: « De ce nu îl mai citesc azi pictorii pe Leonardo? Şi dacă îl citesc, mai au nevoie? » continuă şi prin acţiunea din Munţii apuseni (1980) în care artistul însuşi se oferă ca emblemă a raporturilor ideale dintre umanitate şi natură.

Pentru **Elena Pădeanu-Tulcan** sticla este un material în care se poate gîndi complex. De la forma-funcţie pe care o reprezintă dozele sale de bucătărie, de ceai sau recipientele pentru cosmetică (sticlă metalizată), studiate după forme naturale, pînă la probleme de design industrial (corpurile de iluminat concepute ca un cub spaţio-temporal), de la ambientul urban reprezentat de proiectul numit *Ritm şi lumină în fîntînile oraşului* şi pînă la ansamblul simbolic intitulat *Creştere*, Elena Pădeanu-Tulcan străbate, cu o mare acurateţe tehnică, mai toate posibilităţile artei aplicate. Ansamblul expus la Cvadrienala artelor decorative 1980 este una dintre cele mai importante realizări de pînă acum ale artistei, întrunind funcţia ambientală cu simbolica « lumilor care se închid » una în alta (cupolele sale de sticlă suprapuse mergînd de la transparent prin sablaj pînă la totala opacitate) sau a recipientelor care conţin apa, aerul, pămîntul şi, cel de al patrulea, roadele sale, spicele de grîu. Întreg ansamblul este conceput pe ideea creşterii, dezvoltării maxime, a descreşterii şi distrugerii.
În semnificativa reînnoire a tehnicilor şi mijloacelor de limbaj din artele decorative în ultimul deceniu, Elena Pădeanu-Tulcan este o personalitate matură, a cărei evoluţie urmează un drum ascendent.

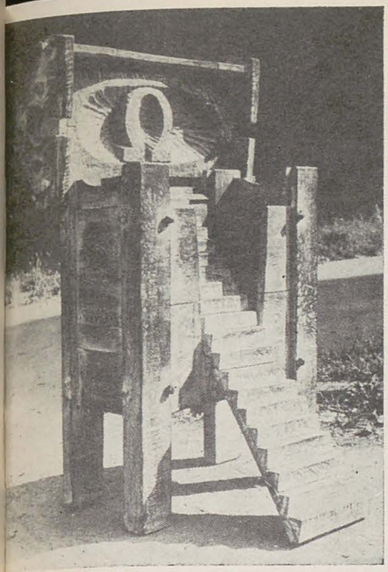
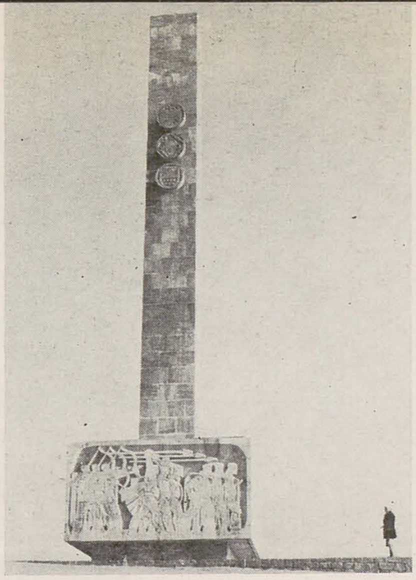
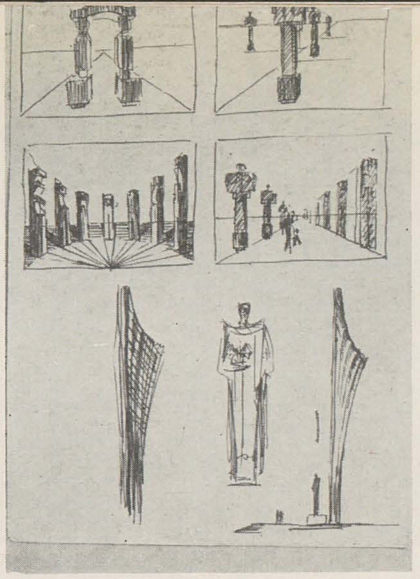
Un alt domeniu al artelor decorative, bijuteria, e reprezentat la Timişoara cu graţie şi profesionalism de **Marieta Pamfil,** ale cărei seturi (pandantiv, cercei, inele) sînt lucrate fie din piele împletită, fie împodobite cu scoici exotice. Artizanat artistic de calitate, obiectele Marietei Pamfil, de un rafinament cromatic specific, participă activ la ofensiva bunului gust, atît de necesară, prin calitatea de a fi discrete.

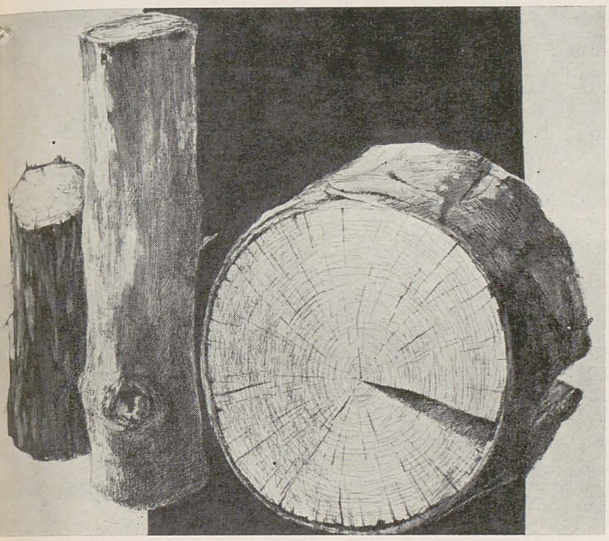
călin dan

Pe lîngă activitatea didactică, **Ion Sulea-Gorj** se desfăşoară, cu eforturi vădit diferenţiate, în alte două registre: decoraţia murală şi pictura de şevalet. Preferinţele sale (sau, în orice caz, timpul afectat) merg în mod vădit către primul domeniu, divizibil la rîndul său în mai multe zone tehnice şi stilistice. De la compoziţiile figurative cu ambiţie istorică şi vaste dimensiuni pînă la panoul decorativ, de la frescă şi sgrafitto pînă la construcţia mozaicală Ion Sulea-Gorj se dovedeşte disponibil celor mai diverse exigenţe.
Pictura sa de şevalet, aflată, după cîte am înţeles din mărturiile autorului însuşi, într-un impas, de ordin practic în primul rînd, se grupează în categoria (destul de întinsă altfel) unui realism oniric, pe care cu prea multă grabă comentatori neatenţi îl echivalează suprarealismului. Materia picturală, destul de abilă, este oricum superioară story-ului, acelei înlănţuiri/asocieri de simboluri care ar trebui să declanşeze şocul estetic. Apreciabilă în restrînsa producţie a lui Ion Sulea-Gorj este o anume tendinţă, reprimată din timiditate (?) ori neîncredere în valenţele d'après-ului, din deşarta ambiţie a « originalităţii », de reluare a unor vechi şi verificate atitudini — plastice şi compoziţionale — din zona madonelor rafaelite şi a aglomerărilor clar-obscure din şcoala spaniolă.

Tot din hărnicie pedagogică decurge, în cea mai mare parte, activitatea de grafician a lui **Ion Mihăescu.** Parcurgerea tehnicilor tradiţionale de imprimare — aquaforte şi aquatinta îndeosebi — au stimulat o producţie în care jocul formelor se naşte dintr-o întrepătrundere dialectică a controlatului cu aleatoriul. Rezultatul, lucrări ce merg de la un figurativism interpretat pe căi vag folclorice (viziune bidimensională, din profil, obsesivul motiv al păsării în zbor, venind, de fapt, mai mult din iconografia basmelor lui Ispirescu decît

https://biblioteca-digitala.ro



1. VICTOR GAGA: *Lada de zestre*

2. VICTOR GAGA: *Monumentul lui Mihai Viteazul, Guruslău*

3. VICTOR GAGA: *Schițe de idee*

4. OCTAVIAN MAXIM: *Horea*

5. HILDEGARD KREMPER FACKNER: *Desen*

6. HILDEGARD KREMPER FACKNER: *Desen*

7. PETRU JECZA: *Sculptură*

8. PETRU JECZA: *Monadă*

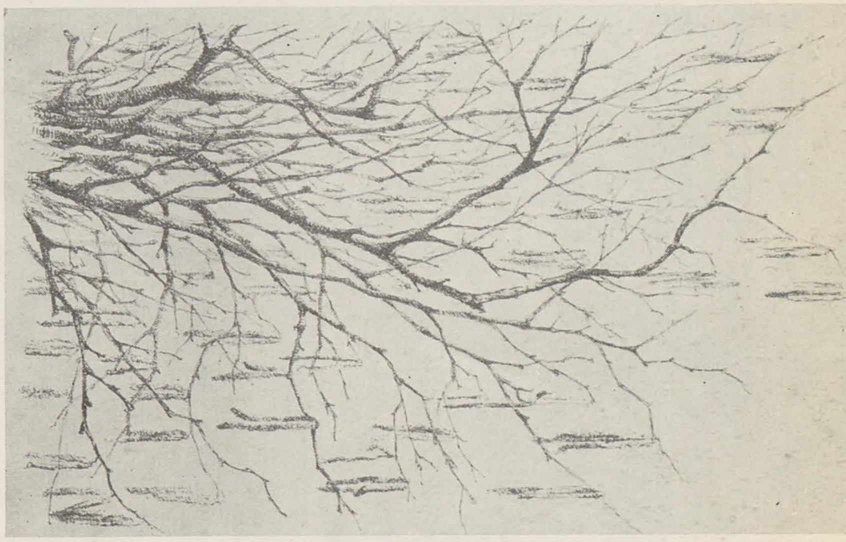
9. PETRU JECZA: *Sculptură*

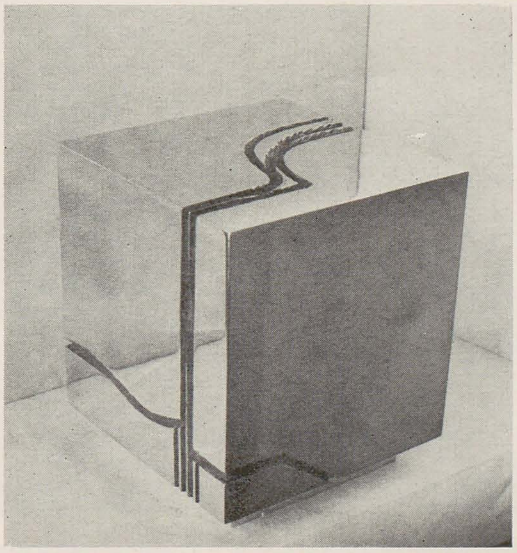
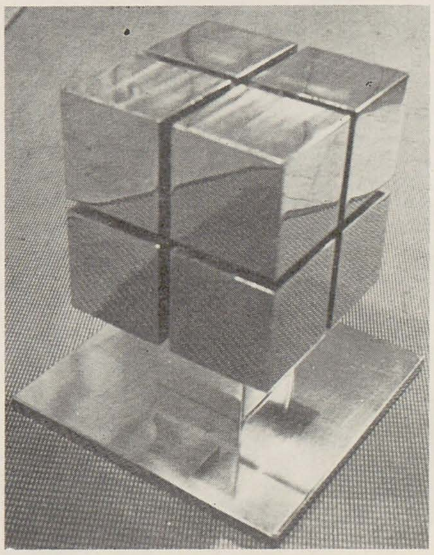
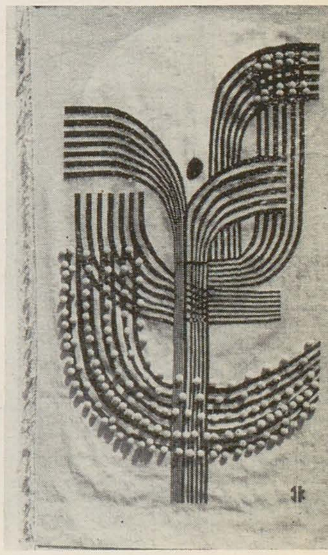
10. JECZA BIRO CLARA: *Semănătorul*

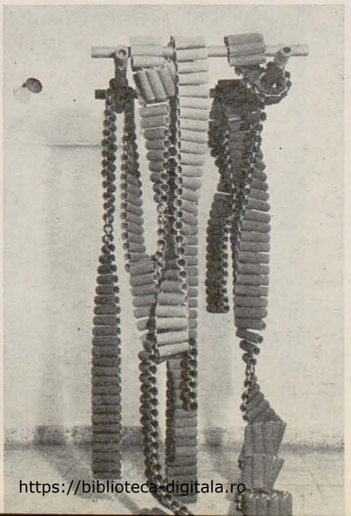
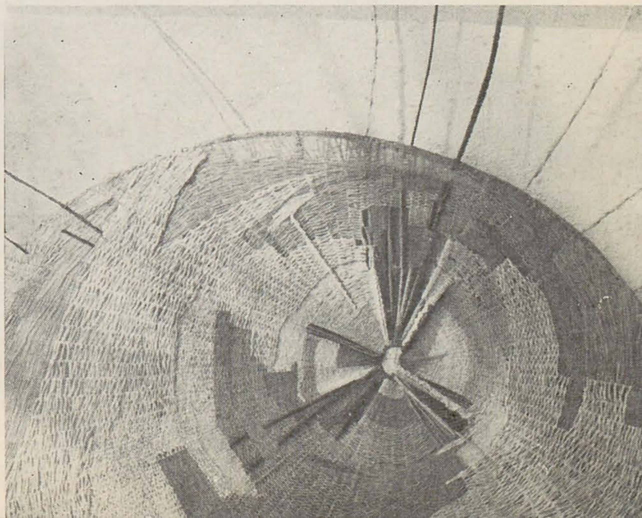
11. OLIVIA MOGA: *Compoziție*

12. ZIMAN VITÁLYOS MAGDA: *Obiect textil*

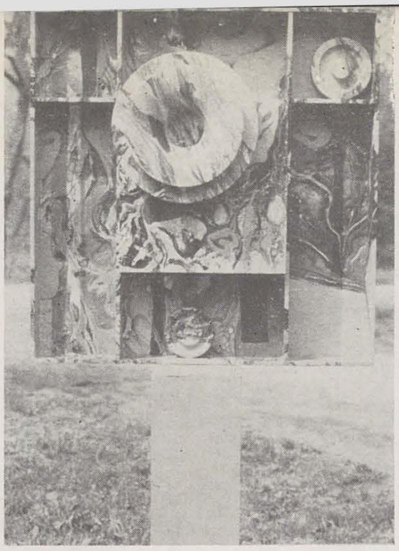
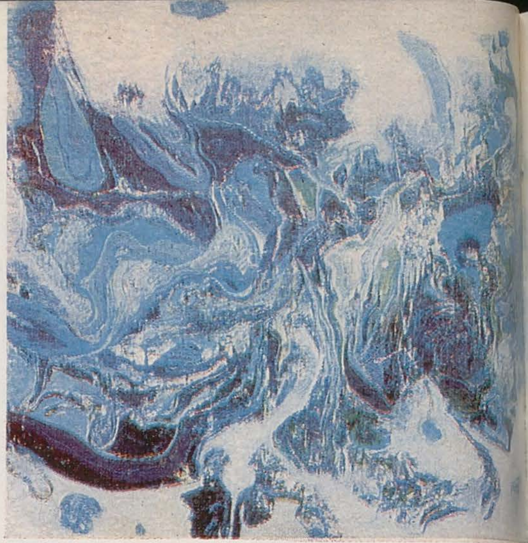
13. RODICA REGEP BANCIU: *Ochiul orizontului*

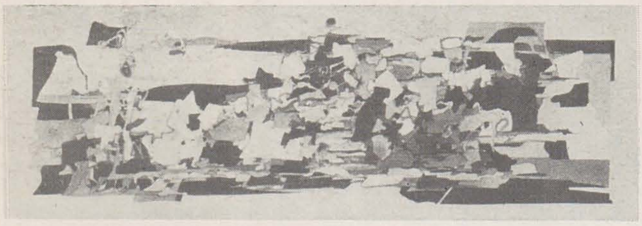
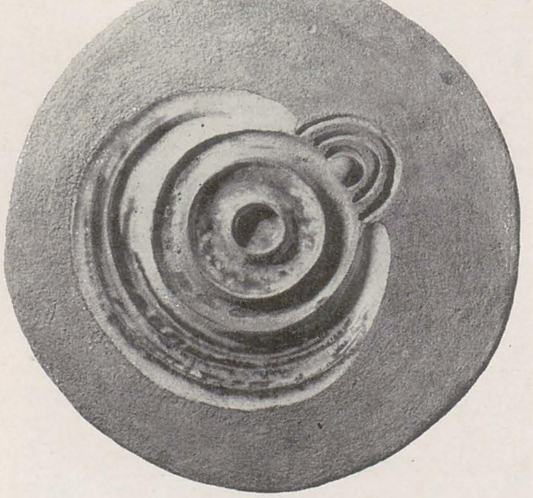
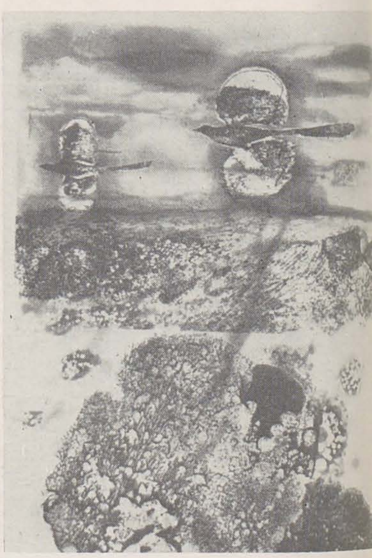
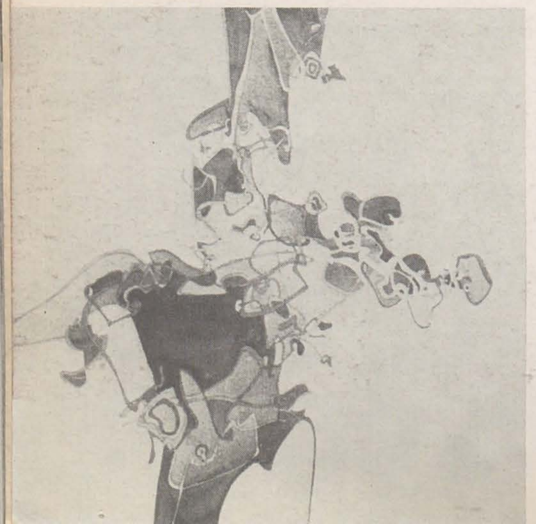


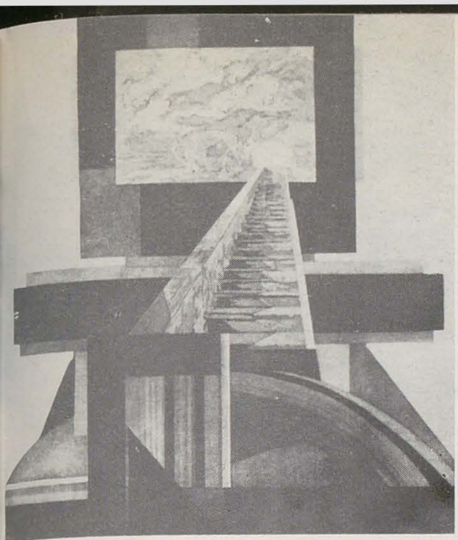
https://biblioteca-digitala.ro

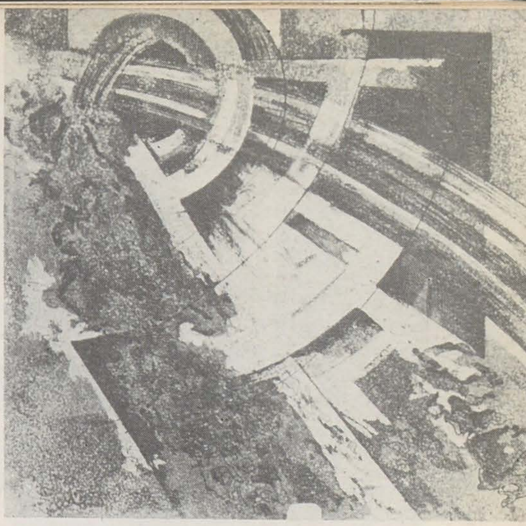



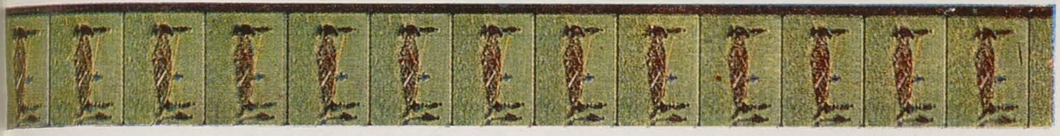
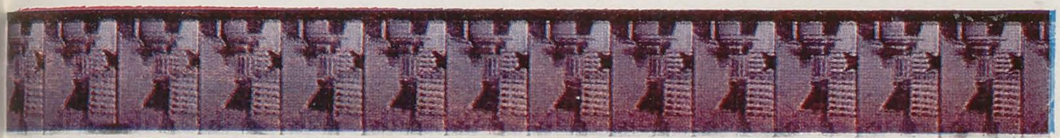
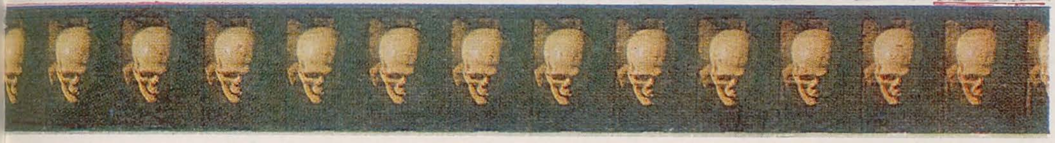





1. VIRGINIA BAZ BAROIU: *Peisaj*
2. ROMUL NUȚIU: *Obiect pictat*
3. ROMUL NUȚIU: *Compoziție*
4. VIRGINIA BAZ BAROIU: *Peisaj*
5. VIRGINIA BAZ BAROIU: *Peisaj*
6, 7, 11. VASILE PINTEA: *Desene pentru « Ciulinii Bărăganului » de Panait Istrati*
8. LIDIA CIOLAC: *Hieroglife imaginare*
9. LIDIA CIOLAC: *Reflux*
10. IULIA DINESCU: *Unde*
12. LIDIA CIOLAC: *Hieroglife imaginare*
13. IULIA DINESCU: *Ritm*

https://biblioteca-digitala.ro





1. XENIA ERACLIDE VREME: *Trepte spre lumină*

2. XENIA ERACLIDE VREME: *Constructorii*

3. XENIA ERACLIDE VREME: *Labirind dinamic*

4, 5. CONSTANTIN FLONDOR STRĂINU: *Secvențe din filme de autor*

6. CIPRIAN RADOVAN: *Malul — sentiment spațial*

7, 8. DORU TULCAN: *Secvențe din filme de autor*

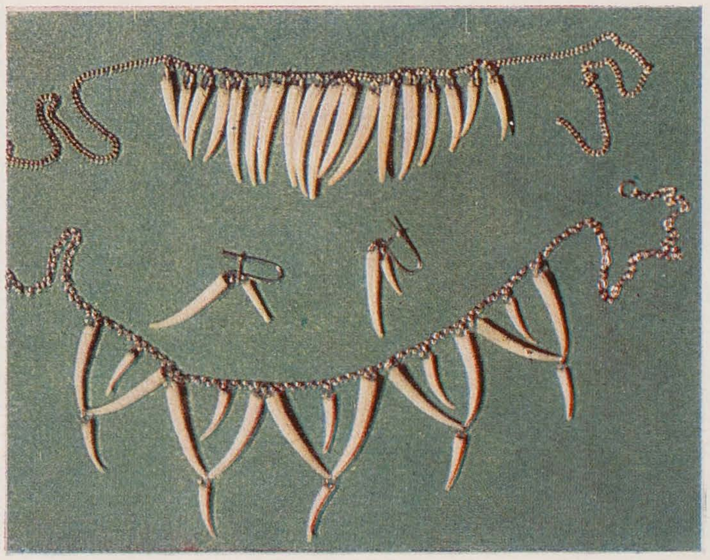
9. CIPRIAN RADOVAN: *Florile din casa bunicii*

10, 11. MARIETA PAMFIL: *Bijuterii*

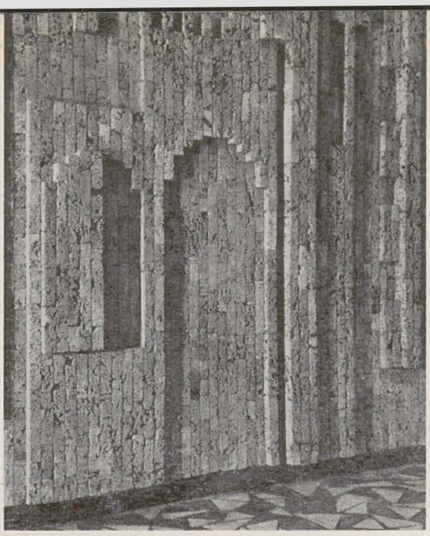
12. ȘTEFAN BERTALAN: *Acțiune în Munții Apuseni (1980)*

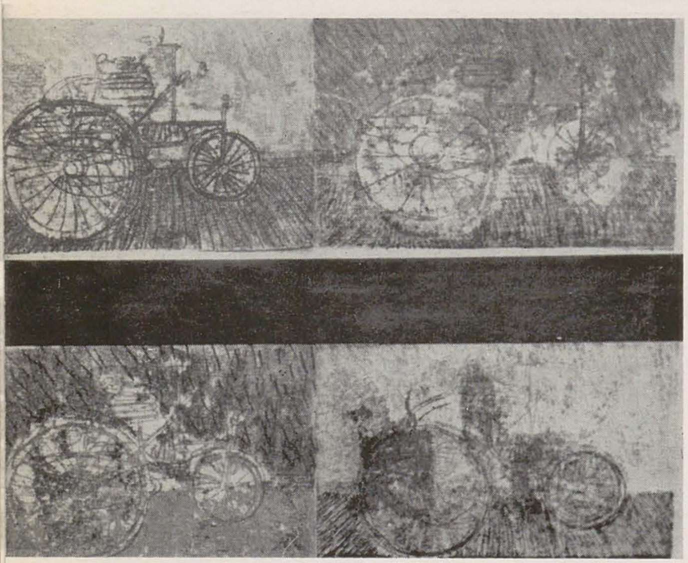
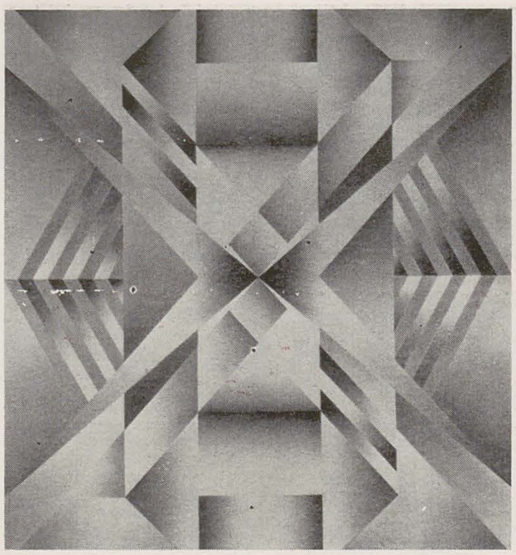
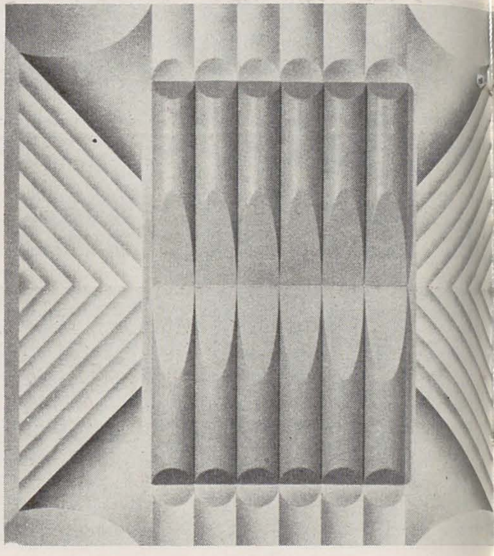
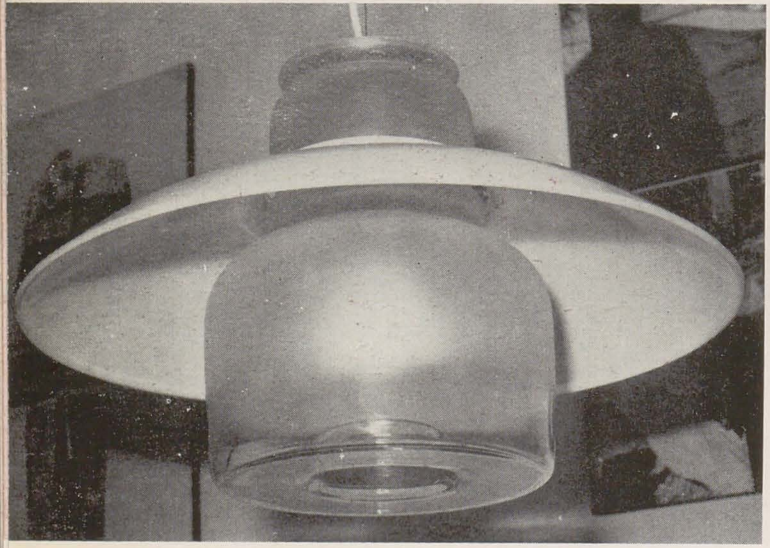
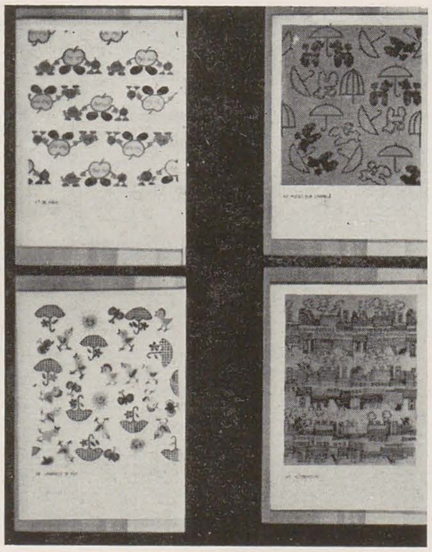
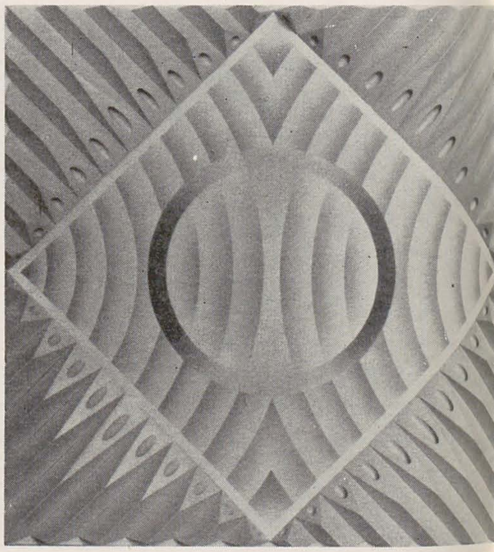
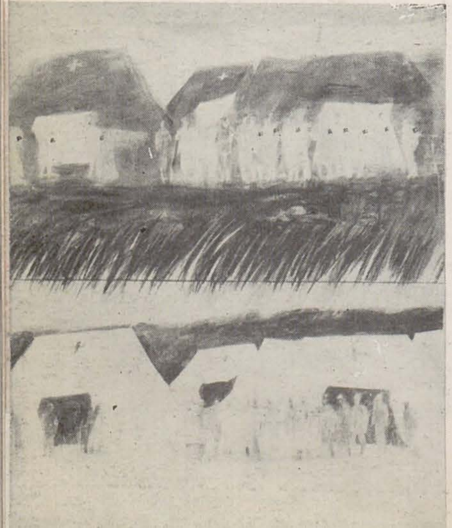
13. ELENA PĂDEANU TULCAN: *Forme decorative*

14. ELENA PĂDEANU TULCAN: *Ansamblu decorativ*



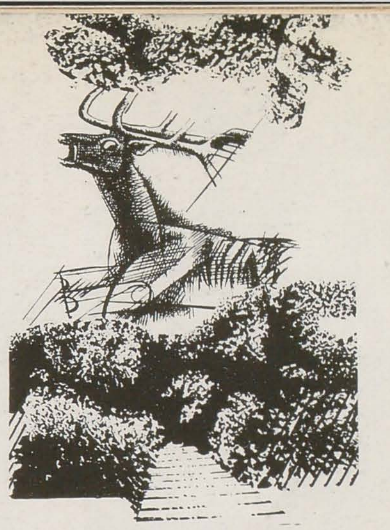
https://biblioteca-digitala.ro

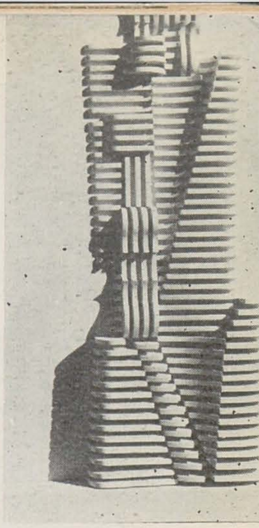


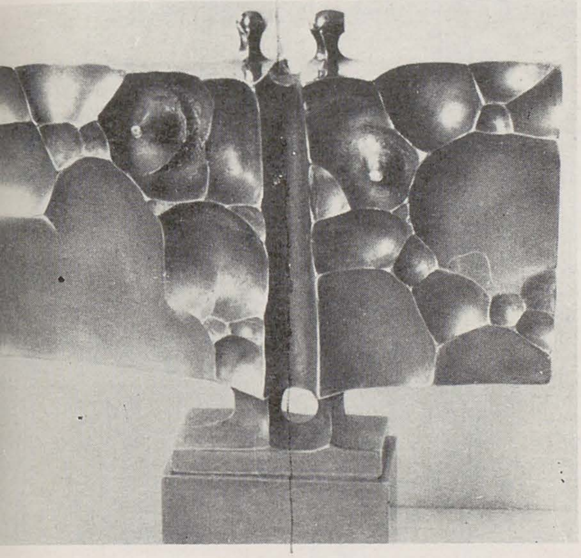








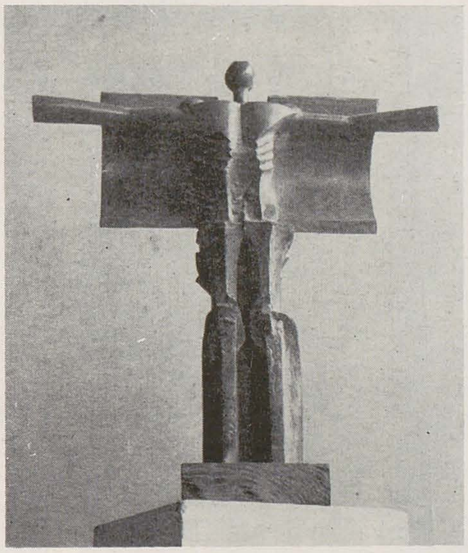
1. ION SULEA GORJ: Orașul meu
2. ION SULEA GORJ: Panou monumental decorativ, Băile Herculane
3. ION MIHĂESCU: Pasăre rănită
4. MAGDALENA ALEXANDRESCU: Ipostaze
5. MOLNAR ZOLTAN: Potențe simetrice
6. MOLNAR ZOLTAN: Obiect sonor II
7. FULGA MARIANOV: Corp de iluminat
8. FULGA MARIANOV: Proiecte pentru imprimeuri textile
9. MOLNAR ZOLTAN: Obiect sonor celest I
10. GABRIEL POPA: Spital de campanie
11. GABRIEL POPA: Începutul
12. SILVIA MIHĂESCU: Germinație

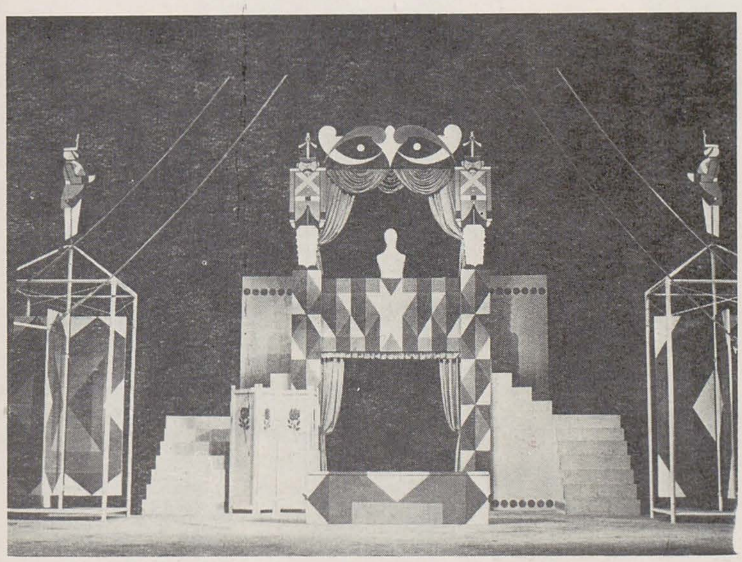
https://biblioteca-digitala.ro

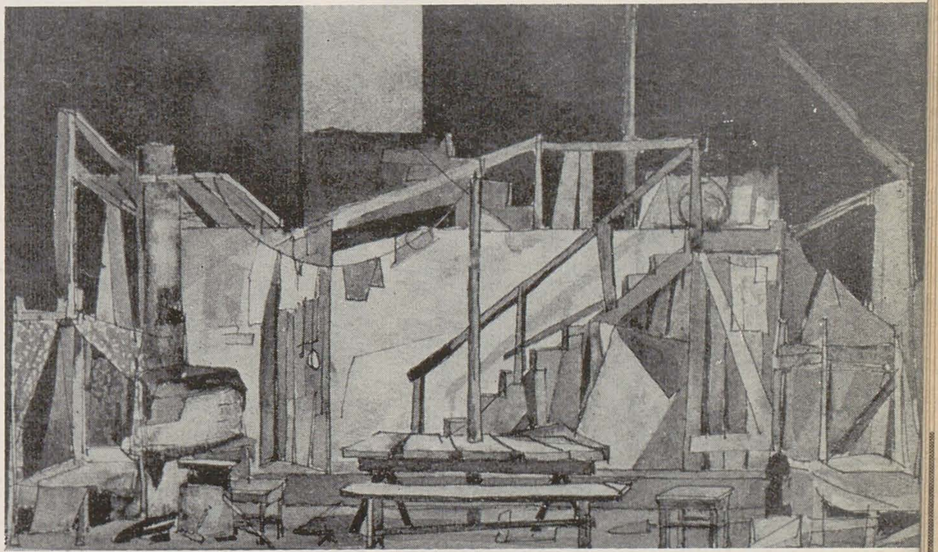






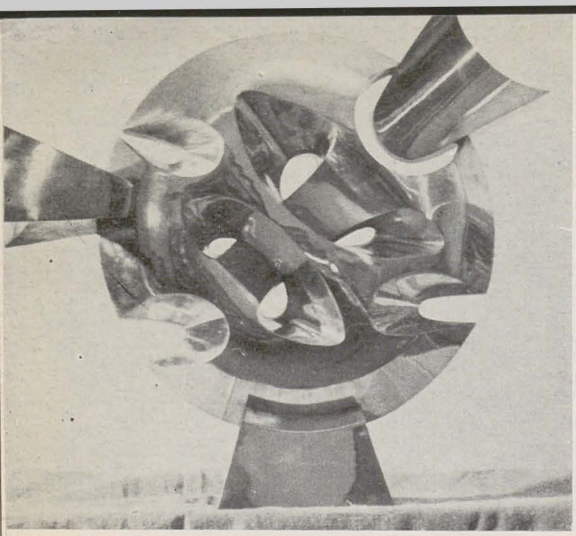
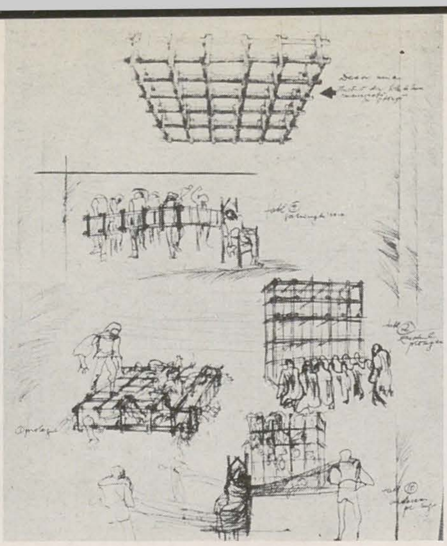


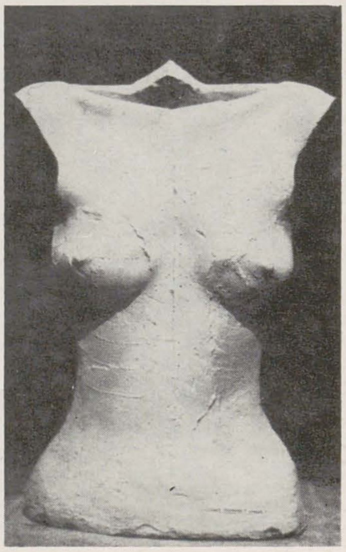




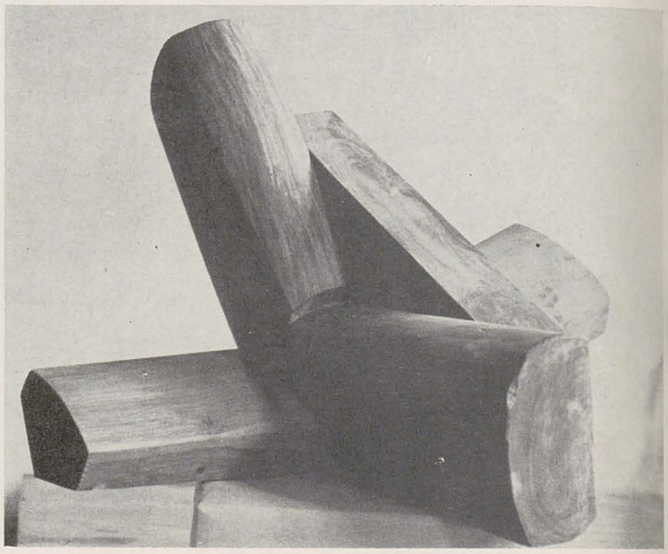
1. GHEORGHE VĂLEANU: *Poem vegetal*
2. SIMION LUCACIU: *Amintiri de iarnă*
3. KAZINCZY GABRIEL: *« Cantata profană »*
4. KAZINCZY GABRIEL: *Fata cu vioara*
5. SZAKATS BELA: *Extensie*
6. SZAKATS BELA: *Meşterul Manole*
7. DUMITRU POPESCU: *Scenă din Boris Godunov*
8. VIRGIL MILOIA: *decor pentru « Morarul din Sans Souci » de Peter Hacks*
9. ALEXANDRU WINTERFELD: *schiţă de decor pentru Azilul de noapte*
10. SOFIA KRZYJANOWSKA: *decor pentru Teatrul de păpuşi*
11. GEORGE PETRE: *Schiţă de decor*

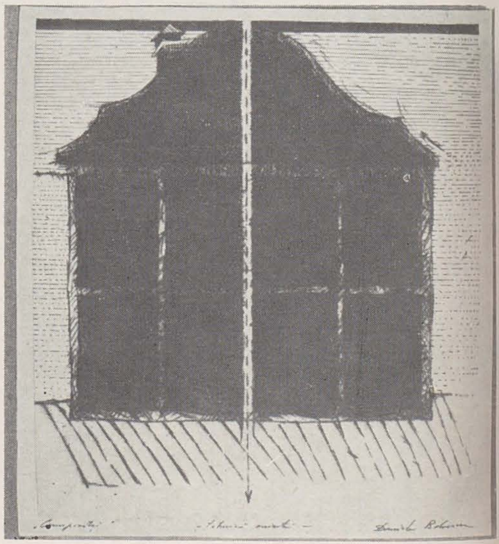
https://biblioteca-digitala.ro

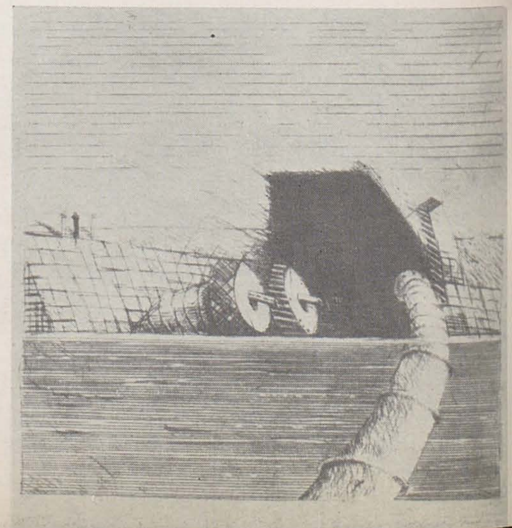





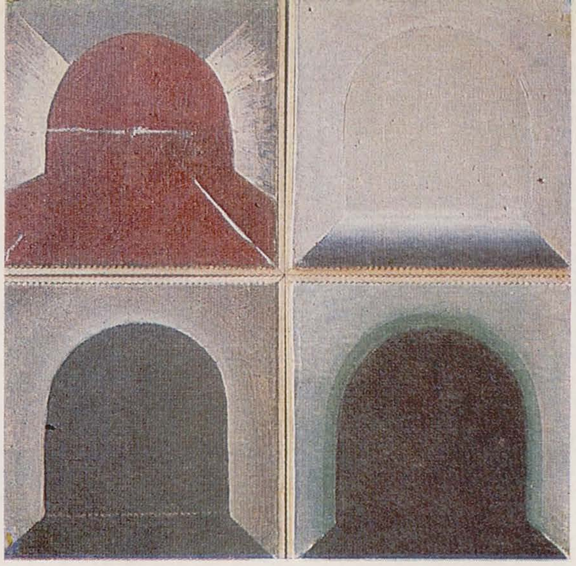
1. DUMITRU PĂLĂLĂU: *Obiect galactic*
2. EMILIA JIVANOV: *schiță de decor pentru « Coroană pentru Doja »*
3. IONEL CINGHIȚĂ: *Întîlnire, proiect*
4. GHEORGHE GOIDACI: *Portret*
5. GHEORGHE GOIDACI: *Armură*
6. IONEL CINGHIȚĂ: *Sculptură*
7. AUREL BREILEAN: *Îngheț, triptic*
8. AUREL BREILEAN: *Romantică*
9. DANIELA BELOESCU: *Compoziție*
10. DIODOR DURE: *Ladă*
11. DIODOR DURE: *Natură statică*
12. DANIELA BELOESCU: *Motiv industrial*

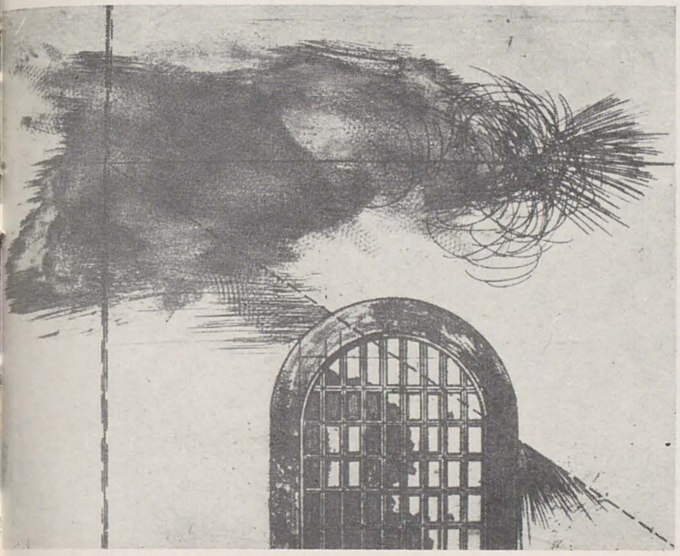
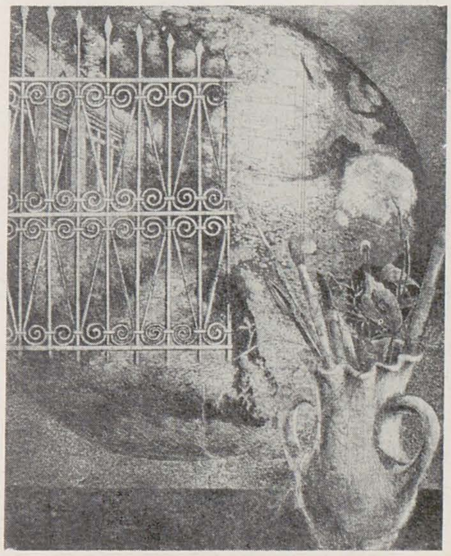
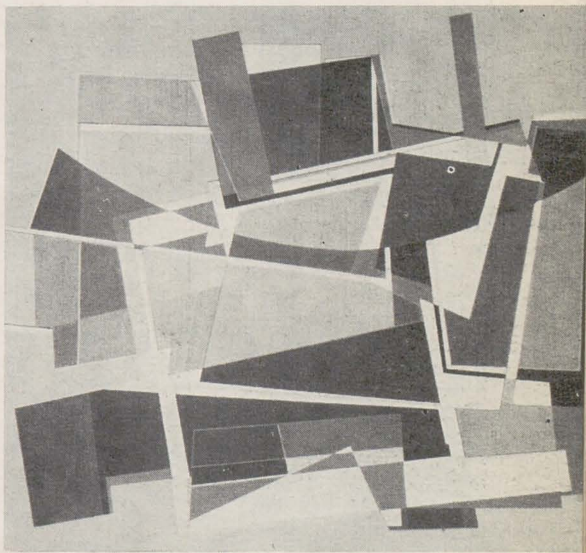


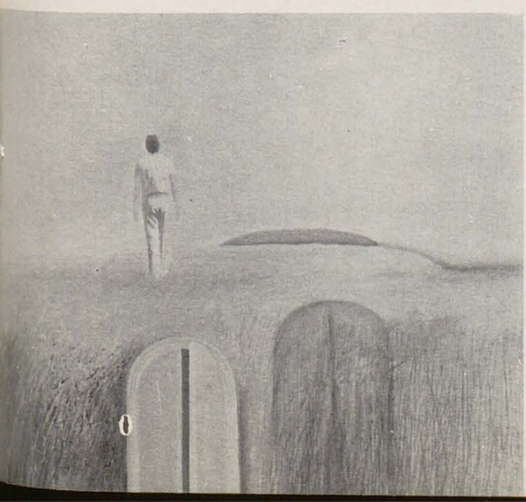
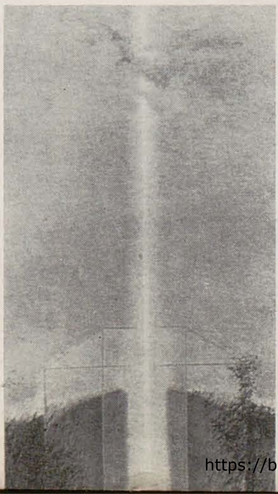


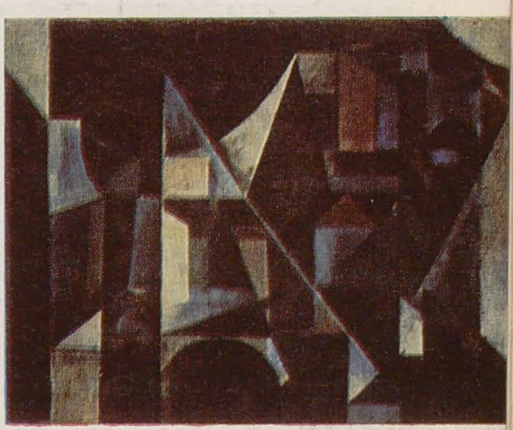


https://biblioteca-digitala.ro

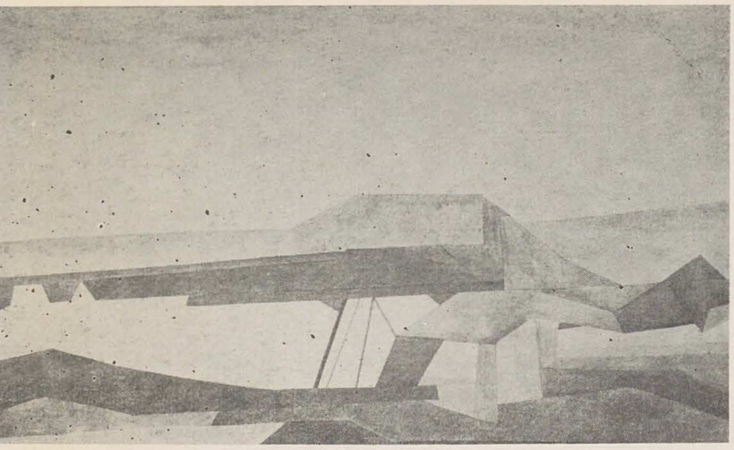
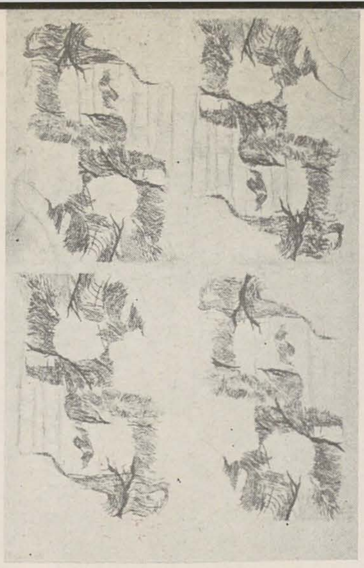
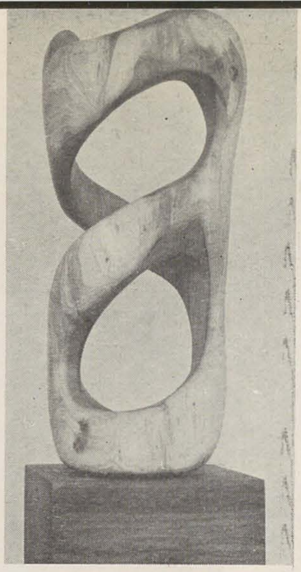


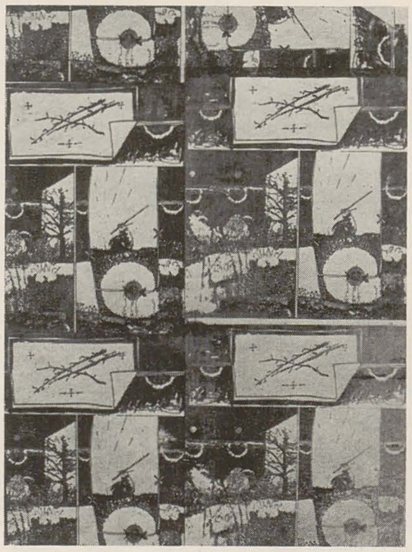
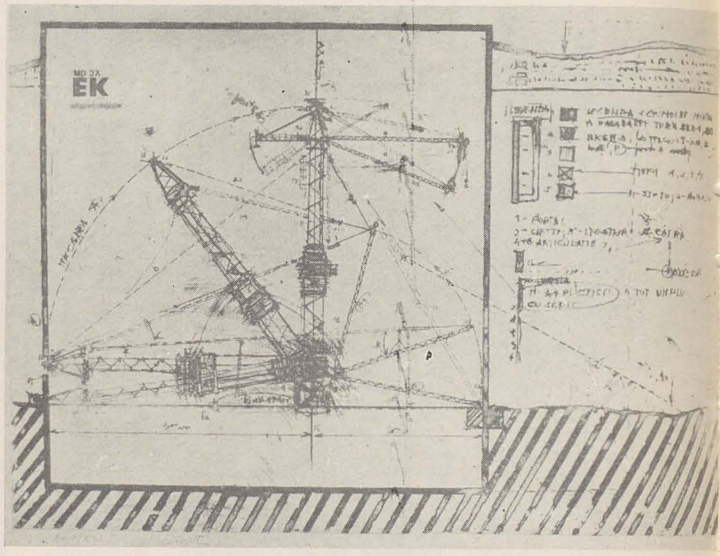
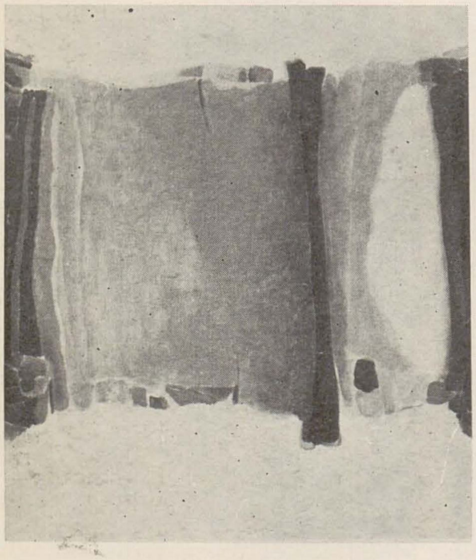
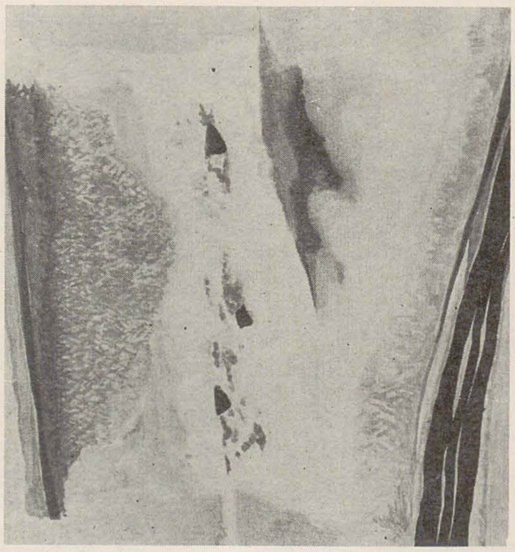
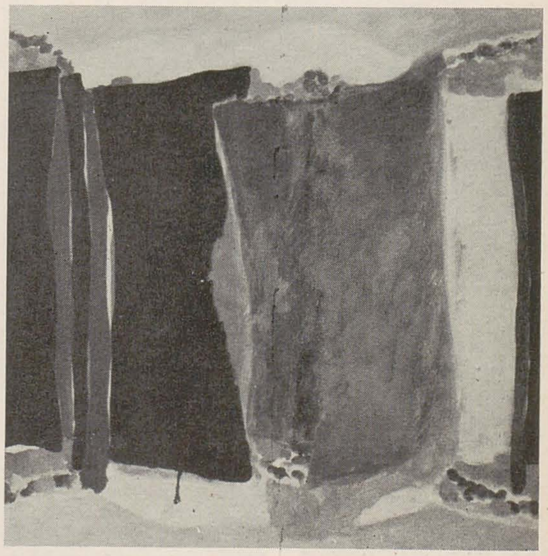
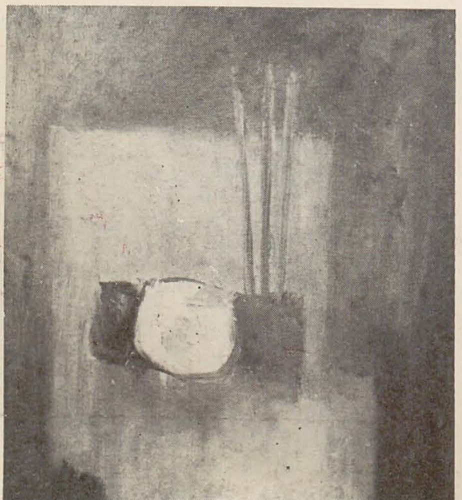


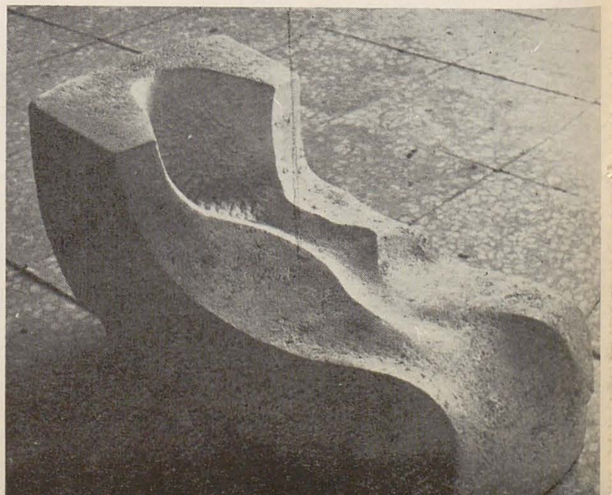
https://biblioteca-digitala.ro

p. 67
1. CĂLIN BELOESCU: *Nud*
2. CĂLIN BELOESCU: *Tunelul*
3. ADRIAN IONIȚĂ: *Desen*
4, 5. CONSTANTIN CATARGIU: *din ciclul « Timp și spațiu »*
6. ION PERCIUN: *Anotimp*
7, 8. LEON VREME: *Compoziție*
9. SORIN NICODIM: *Compoziție*
10. SORIN NICODIM: *Decorație la grădinița nr. 2, Tg. Ocna*
11. PAVEL VERES: *Călătorul*
12. PAVEL VERES: *Înălțare*
13. EUGENIA DUMITRAȘCU: *Compoziție*
14. EUGENIA DUMITRAȘCU: *Compoziție*

p. 68
1. PAULA KOTTINGER: *Peisaj*
2. NORA NOVAK: *Amprente*
3. ȘTEFAN KELEMEN: *Dans*
4. UNGUR CSABA: *Cărturar*
5. VIOREL COȘOR: *Compoziție*
6. DANA OLARIU: *Șantier*
7, 8, 9. VLADIMIR STRELEȚ: *Compoziție*
10. FLORICA ORĂVIȚAN: *Natură statică*
11. FLORICA ORĂVIȚAN: *Peisaj*
12. RODICA BUȘTIUC: *Formă*



https://biblioteca-digitala.ro

din covoare şi cusături) pînă la o abstracţiune organizată mai riguros şi păstrată în limitele unei cuminţenii a dicteului impus de material. Mai există, desigur, şi compoziţii figurative cu caracter ocazional, în aceeaşi notă de recuperare a istoriei prin locurile comune ale basmului. Ceea ce unifică întreaga producţie a lui Ion Mihăescu este caracteristica unei linii moi, aglomerată în curbe şi contracurbe, de asemenea culoarea (acea combinaţie de ocru, verde şi roz tern) — pală, granulată şi transparentă, lăsînd la vedere textura hîrtiei. Mai recent autorul face tentative în domeniul ceramicii.

Silvia Mihăescu, eleva precedentului, se resimte destul de puternic de influenţa acestuia. E de remarcat totuşi în lucrările sale o anume dramatizare (prin întunecare) a cromaticii, o preferinţă mai vădită pentru abstracţiune, ca şi pentru îmbinarea acesteia cu un figurativism esenţializat, originar din alte zone culturale (poate scrierea ideografică eschimosă), cu siluete şi obiecte reduse la o ambiguă esenţă.

Simion Lucaciu, practicînd cu perseverenţă exclusivistă şi facondă pictura de şevalet, face parte din tradiţionala (la noi) şcoală a coloriştilor. În pînzele sale, desenul înseamnă doar tuşă direcţionată şi structurare compoziţională a pastei amorfe, complicată însă cu savanterie în amestecuri şi întrepătrunderi, în aglomerări coagulate şi suprafeţe linse — toate procedee ce fac, sîntem siguri, deliciul privitorilor şi, probabil, pe al autorului însuşi. După cum grăia un text antologat în catalogul expoziţiei personale din 1982, « substanţa artei lui Simion Lucaciu e mai bogată şi mai complexă decît aceea a unui pur afectiv » (Deliu Petroiu), pictorul observînd linia unei previzibile, chiar dacă sinuoase evoluţii către suprematia expresivă a culorii, rămasă de cîteva secole terenul predilect al căutării unei iluzorii (dar atît de plăcute !) autonomii a picturalului faţă de anecdotic. Această autonomie se instaurează oarecum hazliu aici, prin contrastul evident între extrema epurare a unor pînze organizate din mase şi diafanităţi cromatice şi titluri rebarbative ca « Baraj », « Mineră », « Siderurgie » etc. « Sugerînd pretutindeni o nelinişte dominantă », « creaţia lui Simion Lucaciu afirmă o tensiune a elaborării, ce imprimă gestului o anume frenezie » (continuăm a cita din aceeaşi antologie, texte de Annemarie Podlipny-Hehn, respectiv Negoiţă Lăptoiu), explicîndu-se astfel o şovăielnică şi mereu retractată apetenţă pentru expresionismul abstract, pentru gestualitatea eliberată de convenţia imediatului, apetenţă hrănită de presiunea, presupunem, unor necesităţi interioare.

Abstrasă din contingenţa biografiei ce o generează, grafica lui **Gheorghe Văleanu,** artist neîncadrat (totuşi, de ce?) pînă acum pe deplin în statutul socio-profesional ce i se cuvine — oferă o altă posibilitate de a glosa asupra avatarei suprarealismelor. « Fantasticul are pentru Văleanu valoarea şi echivalenţa realului. Un fantastic de nuanţă suprarealistă, născut din detalii viscerale » etc. după cum observă Coriolan Babeţi. Într-adevăr, această categorie, vagă de altfel (fantastic, oniric, suprareal ş.a.m.d.), nu este la graficianul nostru rezultatul unui mimetism cultural, ci al unei stări lăuntrice, imperioasă şi probabil obsesivă ca necesitate a descărcării. A unei descărcări, am spune noi, făcută în deplina ignorare a faptului cultural. Recuzita artistului — « ceasornicul, aripa angelică, bufniţa, vioara, clopotul, oglinda, frunza, ochiul, fluturele, clepsidra » (Nicolae Stoia — text în catalogul ultimei expoziţii), nu excesiv de amplă, este tipică, prin locuri comune, suprarealismului istoric. Ceea ce contează însă, în cazul lui Gheorghe Văleanu, este modul cum această morfologie uzată se aşează în sintagme de violenţă şi forţă sumbră, în construcţii unde detalii absurde proliferează pînă la înecarea aluziei figurative într-o agitată/ minuţioasă textură de semne grafice. Cu toate referirile la idolul Chirico, cu toată activitatea (notabilă) de ilustrator (Arghezi, în mod firesc, Bacovia desigur, dar şi — surprinzător — Rilke) artistul nu dialoghează cu modele celebre, ci îşi exhibă propriile obsesii. Uneori însă lirismul excesiv, necontrolat suficient de rigoarea tehnică, duce la o redundanţă a imaginii, ispititoare, de altfel, pentru comentatorii literaturizanţi.

Magdalena Alexandrescu ar putea fi încadrată (dacă cineva s-ar osteni să observe direcţii caracteristice ale artei noastre în ultimii douăzeci de ani) într-un soi de nouă obiectivitate, afecţionată îndeosebi de tinerii graficieni şi în nici un fel legată de acea Neue Sachlichkeit a perioadei interbelice. Tipică pentru această tendinţă este încrederea în virtuţile viziunii fotografice şi ale tehnicii off-set (din păcate, la noi insuficient răspîndită şi mimată de aceea prin: realism formal, serii « tipografice » ale aceluiaşi obiect, game cromatice simple, prin amestecul celor trei culori de bază etc.), o memorie tehnică, aproximativă chiar, dar menită să reproducă fie detalii, fie ansamble de maşinării — reale ori fictive, pasiunea obiectelor şi peisajelor comune ş.a. Elementul obiectiv este transfigurat fie prin mimarea preciziei desenului proiectiv/fotografiei, fie prin includerea sa, ca accident esenţial, într-o compoziţie alcătuită cu alte mijloace — ale vagului gestualităţii, ale abstracţiei în genere, ale colajului etc.
Aceste caracteristici sînt proprii şi Magdalenei Alexandrescu, artistă de o notabilă hărnicie şi tenacitate, abordînd tehnicile oferite de atelierul de gravură al filialei (e un prilej de a remarca bunele oficii pe care acesta le oferă), inventînd chiar tehnici noi, adaptate unor necesităţi momentane, făcînd incursiuni deconectante şi în zona miniaturii textile. Consumarea acestor experienţe într-o expoziţie personală ar fi binevenită.

gheorghe vida

Leon Vreme

O desăvîrşită consecvenţă şi coerenţă stilistică domină la o primă impresie, ce se dovedeşte trainică, arta lui Leon Vreme. Structuri cristaline, centre iradiante din care emerg, într-o formaţie lancinantă, fluxuri, adevărate efluvii colorate, canalizate de inciziile adînci, însoţite de o modelare apropiată de plastician a suprafeţei colorate dimpreună cu o viziune de ansamblu de simili-vitraliu, prezervîndu-se insule de coagulare temporară a unei materii picturale revărsîndu-se ca o lavă. De altfel credem că artistul este profund preocupat de o simbolică telurică, de vizualizarea unor forţe tectonice, încleştate într-un dramatic efort de răzbatere spre lumină. Game reci (utilizîndu-se printre altele albastrul de cobalt, galbenul de cadmium şi roşu vermillon) potenţate spre o incandescenţă maximă, electrizate, contribuie la definirea unei viziuni inconfundabile. Desigur, am putea urmări — aşa cum ne-au sugerat unele lucrări mai vechi ale artistului — evoluţia sa de la o concepţie decorativă cu o anumită schemă compoziţională anunţînd dezvoltarea ulterioară, în sensul adîncirii semnificaţiei unor semne, existente şi în lexicul său iniţial, dar cuprinse acum într-o sintaxă originală mult mai aptă de a exprima mişcarea şi stările materiei. De asemenea, se pot repertoria o serie de elemente (morfeme să le zicem) ce particularizează limbajul său, dar ceea ce ni se pare esenţial este o atitudine, o situare artistică care ignoră fragmentarea, divizarea lumii şi a naturii umane, căutînd o nouă unitate şi armonie. În contextul preocupărilor sale actuale se cer neapărat menţionate proiectele de artă monumentală, ample desfăşurări spaţiale care pornesc de la structura unor pietre preţioase, prilej pentru studiul impactului lor cu lumina, pentru vaste articulări polifonice permiţînd încadrarea lor în categoria compunerilor *orfice*.

Fulga Marianov

Încercînd să definim activitatea de designer a Fulgăi Marianov este necesar să abandonăm modurile tradiţionale de abordare ale faptului artistic (deşi în concepţia lui Herbert Read — din studiul *Artă şi industrie* — ca şi mai tîrziu chiar a lui Max Bill, designul intră în sfera artei apropiindu-se, prin caracterul nonfigurativ al modelării sale, de sculptură abstractă — Max Bill consideră designul una din formele de manifestare practică ale creaţiei artistice şi anume a faţetei sale constructiv-creative) şi să reamintim unele principii formulate de designerul american Jay Doblin în comunicarea *Ştiinţa proiectării de forme*. În capitolul intitulat *Sisteme*, el arată că proiectarea de forme trebuie să se transforme din artă în ştiinţă. Ceea ce înseamnă că analiza corectă trebuie să fie însoţită de sinteza eficientă cu ajutorul unor metode logice, mai puţin intuitive. După acelaşi teoretician problemele proiectării de forme pot fi stabilite la trei nivele de complexitate. Primul nivel este alcătuit de produsele concrete şi complete (proiectate intuitiv sub incidenţa a trei atitudini: stil, înnoire, învechire). Nivelul al doilea este sistemul produselor coordonate iar cel de-al treilea, sistemul compus din mai multe sisteme. Dacă examinăm lămpile elaborate de Fulga Marianov, observăm că ele se situează la acest prim nivel, al produselor complete, permiţînd însă datorită unor elemente interşanjabile, modificabile, evoluţia spre sistemele, familiile de obiecte (una din schiţele ei poartă indicaţia Corpuri de iluminat — metamorfoză) atît de necesare în găsirea unui *stil de coordonare* designului nostru. A reaminti în cazul ei dictonul conform căruia funcţia dictează forma devine superfluu. Pentru a contura profilul ei de designer, astăzi ocupînd un loc distinct, mai amintim şi constanta ei preocupare pentru elaborarea unei signaletici a reclamelor comerciale, îndeplinind astfel una din cele mai importante misiuni a proiectantului de forme şi anume influenţarea judecăţii de valoare a consumatorului.

françois pamfil

Gabriel Popa

Într-un curriculum vitae de catalog Gabriel Popa fixează anul 1966 ca moment în care descoperă funcţia albului în estetica arhitecturii populare din Oltenia, fapt care — cum zice pictorul — se va repercuta mai tîrziu în creaţia sa. Şi lucrările de dată mai recentă, pe care le-am privit pe simezele unei noi « personale » tocmai în curs de aranjare — probează autenticitatea acestei confesiuni, mărturisind totodată despre un constant efort de epurare a limbajului în direcţia unei aseptice purităţi. Laborios şi cu adresa ochiului şi mîinii îndelung exersată, Gabriel Popa este dintre pictorii dăruiţi cu capacitatea « gestului » pe cît de elegant pe atît de eficace cu care o substanţă cromatică plastică minimă ca masă este determinată să sugereze, între accente cu grafie hiperrealistă, materialitatea, mişcarea, atmosfera.
Regia compoziţiilor sale — scene cu sens uneori grav-moralizator, alteori nedorind să disimuleze o subţire maliţie — porneşte de la libretul stopcadrului, al instantaneului fotografic preferat pentru instaurarea de plano în dialogul cu privitorul a sentimentului adevărului necontrafăcut. În acest material brut artistul operează însă mai apoi cu ştiinţa metamorfozării în pictural, persuasiunea optică exercitîndu-se inefabil şi dizolvînd naraţiunea către imagini concomitent concrete şi imateriale. Această deliberată ambiguitate conferă mai tuturor scenelor o pregnantă atmosferă poetică, pun o marcă de neconfundat picturii lui Popa, individualizîndu-l între pictorii deja numeroşi şi la noi, ai reportajului plastic « pe viu ». Confirmînd nu numai o constantă calitate artistică şi profesională dar şi demonstrînd o mereu mobilă capacitate de invenţie şi de adaptare « la zi » a mijloacelor, ultima expoziţie personală a lui Gabriel Popa a constituit fără îndoială pentru întreaga « echipă critică » voiajată la Timişoara un moment de satisfacţii.

Szakats Bela

Pe Szakats Bela l-am găsit — cum de altfel ultimele lucrări văzute ne lăsau să aşteptăm — încordat, concentrat într-un efort continuu de sinteză, a hieraticei arhitecturi a gestului, analiză dramatică a anatomiilor. Cu o recunoscută profesionalitate ce conferă fiecărei piese — fie că este vorba de ghips sau teracotă, de lemn sau bronz — valoarea fermă a finitului, Szakats se apropie de material cu o siguranţă chirurgicală, fără complexele preţiozităţii sale intrinseci ca şi fără sentimentalismele senzualităţii necenzurate.

https://biblioteca-digitala.ro

Comprimate concentric pe armăturile unor tronsoane efilate sau depliate pe axele mari într-un efort de elevație (« Meșterul Manole », « Extensie ») anatomiile sculptorului se desenează — fie că sugerează statica sau mișcarea — după canoanele savante ale unei implacabile ponderale imobilități, confirmînd remarca lui Dali că primul și ultimul lucru care se poate pretinde unei sculpturi este să fie cît mai nemișcată.

Dumitru Pălălău

Cu humor și talent dramatic din care ne-am împărtășit copios la întîlnirea cu membrii filialei, Dumitru Pălălău apare în atelier ca un artizan ce caută în direcția unei decupări a formei între sinteza de tip nonfigurativ și de asemenea nonfigurative exuberanțe baroce. Interesante căutări către tehnologii mai puțin costisitoare care să mimeze optic materiale nobile și cu o bună faimă de meșteșugar — atestată de cîteva piese decorative de « artă aplicată » aflate în atelier (dacă memoria nu ne înșeală, steme în basorelief) îl recomandă hărnicia cu care adună grăunțe în vederea hibernării cu vioara sculpturii în mînă. Sub un semn decorativ general, alămurile (căci nu e vorba de bronzuri) văzute acum s-ar putea diversifica ieșind de sub tirania locului comun al simetriei.

Kazinczy Gabriel

Un plastician mobil și disponibil, solicitat în egală măsură de « profesiunea sa de bază », gravura, ca și de sculptură sau bricolajul obiectului plastic, pictînd cu intermitențe compoziții în ulei și preferînd scenografia, este Kazinczy Gabriel. Acestei bogate palete de ambiții creatoare îi corespunde însă din fericire și o energie pe potrivă, care ne-a pus la dispoziție în atelier o copleșitoare cantitate de planșe în cele mai diverse tehnici, de la desen la litografie « clasică » sau în tehnică combinată. Pornind după terminarea studiilor să împlinească cîteva cicluri militante — artistul ne-a mărturisit de altfel cu o evidentă sinceritate pasiunea cu care se apropie din totdeauna de această zonă a graficii politice, Kazinczy a parcurs mai apoi experiența unor construcții monocrome în lemn suferind poate de o prea grafică paginare a volumelor ca și de o asemenea grafic-decorativă distribuție ritmică, pentru ca trecînd prin analiza unor structuri optice să cantoneze în prezent în imagini în care cu mijloace diversificate între timp se întoarce către gravura ca « ilustrație » (evident nu de carte). În pofida vitezei necesare cu o mînă pedantă, cu bună școală de desen și permeabil la inovațiile din cîmpul regiei imaginii în grafica contemporană, Kazinczy rămîne nu numai la Timișoara o disponibilitate și o prezență.

horia horșia

Diodor Dure

Sociabil, politicos, deferent, Diodor Dure păstrează în relațiile sale cu interlocutorii o anume reticență, reținere, rezervă, chiar și atunci cînd îți arăți satisfacția, entuziasmul, încîntarea în fața extraordinarelor sale acuarele — poate datorită modestiei artistului conștient de valoarea propriei sale opere, poate din dorința de a nu turbura recepția și contemplarea sau poate pentru că nu mai are nimic de adăugat, pur și simplu, odată ce te afli în spațiul universului său artistic, un spațiu vibrînd de emisii cromatice orchestrate perfect în simfonii. Am renunțat să mai notez titluri, motive, teme — pentru că aveam același sentiment de încîntare în fața unei priveliști de natură cu vegetație bogată umplînd întreaga suprafață a tabloului, ca și în fața ambianței unui interior cu vioară sau în fața unei simple forme florale, tentele cromatice ale acesteia prelungindu-se în concentrări, condensări, rarefieri și transparențe de materie colorată ca un ecou muzical. Cu toate acestea, vom spune că tocmai formele realului, aparențele lui tangibile și aerul care le învăluie îi asigură artistului criteriul și suportul organizării materiei. Dure a atins un prag maxim în tehnica acuarelei, dezvoltîndu-i specificitatea și îmbogățind-o cu calități de expresie ale uleiului și ale pastelului. Lucrul se poate observa fără dificultate comparînd acuarelele cu uleiurile artistului, mai puțin strălucitoare, dar cu forme mai dure, mai aspre, tranșant detașate de fundal, într-o atmosferă mai rece, mai acidă, poate mai dramatică, corespunzătoare și unei viziuni ce se orientează spre expresionism. Nu e vorba de două lumi, ci de două laturi ale aceleiași lumi complexe și contradictorii care se reflectă în opera artistului, receptorului lăsîndu-i-se, cu discreția ce-l caracterizează pe artist, întreaga libertate de opțiune. Dure face implicit o demonstrație despre resursele neepuizate ale modalităților de expresie omologate (și ridicate pe un plan superior al decantării) și deopotrivă despre resursele inepuizabile ale lumii ce ne înconjoară și care oferă creatorului, prin însăși concretețea ei, posibilitatea transfigurării realului în artă, o artă profund umană, într-un univers în care umanizarea devine o condiție a existenței.

Eugenia Dumitrașcu

În atelierul Eugeniei Dumitrașcu ne propusesem să reconstituim (dacă ar mai fi posibil) selecția lucrărilor pe care artista le prezentase relativ recent, cu succes, la galeriile din Lugoj, dar n-am rezistat tentației de a cerceta imagine după imagine, alăturînd tablourilor înrămate numeroase alte lucrări, luate direct din mape, și dezvoltînd încă, printr-o serie de proiecții de diapozitive în culori, o feerică desfășurare de ritmuri cromatice geometric ordonate. Am rămas captiv într-un flux neistovit de planuri înlănțuite, întrerupte, întrepătrunse, suprapuse vibrînd de emisii cromatice modulate pe care le realizează o tehnică savantă a combinațiilor de cerneluri și tușuri tipografice și uleiuri diluate cu terebentină, dozajul asigurînd o uniformitate a massei materiale și un luciu temperat al peliculei de suprafață. Am discutat despre răstimpul îndelungat de șlefuire a acestei tehnici artistice, despre seriozitatea cu care s-a impus de mult atenției generale dezvăluind o modernă atitudine creativă, despre perenitatea limbajului odată bine structurat și resursele inepuizabile ale acestui mod de expresie și de comunicare. Modul de comunicare îi permite artistei să se situeze pe teritoriul evocărilor, să evoce locuri, fapte, situații, mai ales pe care le-a înregistrat, la care a participat, și să decanteze, prin același sistem, pur și simplu, un raport cromatic sau reverberațiile acestuia. Evocările se materializează sub forma unor arhitecturi posibile, arhitectura se dezvoltă pe coordonate de drepte — verticale, oblice, orizontale — și este impecabil articulată prin arcuri, bolți, portaluri. Repetiția ritmată a elementelor de construcție dă senzația de infinită multiplicare a spațiilor. Cum am renunțat de a mai căuta eventualul mecanism al devenirii continue din arta Eugeniei Dumitrașcu, un sistem al acestui mecanism, ne-am mulțumit să desemnăm doar un posibil model indicat de una dintre compozițiile foarte simple și elocvente. Intitulată « Oglindă solară », compoziția se bazează pe cîteva elemente geometrice de segmente de forme și volume rectangulare și ronde, dispuse într-o desfășurare ritmică ce presupune și sugerează comunicarea dintre ele, o traiectorie a luminii și a reverberației formelor sub acțiunea luminii. Pictînd, Eugenia Dumitrașcu operează cu o asemenea oglindă, oglinda reflectă transfigurat realul și îl multiplică în infinite ipostaze de idealitate.

Aurel Breilean

Cum nu trecusem pragul atelierului lui Aurel Breilean de mai bine de zece ani (și am profitat de vizita redacției noastre la Timișoara spre a răspunde amabilei invitații a pictorului), am pus, mai întîi, pe seama lipsei de informații directe, nemediate, surpriza maximă procurată de întîlnirea cu un univers pictural de proporții — cantitativ și calitativ, a cărui existență nu o puteam bănui. Odată impactul depășit, cercetînd lucrare după lucrare, am realizat cum s-a edificat acest univers, în ani, în mediul dezbaterilor timișorene, în contextul mișcării artistice de aici, mereu stimulatoare. În plină maturitate, înzestrat cu o profundă sensibilitate dublată de un apreciabil simț al ordinei, Breilean se arată un temperament tumultuos, asumîndu-și aparent riscul declanșării unor explozii ale materiei picturale în eliberări de efluvii cromatice, aparent pentru că toate aceste efluvii sînt disciplinate în succesiuni de ritmuri în care energia materiei pare a fi încă mai intens concentrată. Formele răspund fie unor reprezentări iconice, fie alcătuirii lor interne autonome, fie sintezei celor două direcții, cu pondere către un sens sau celălalt. De aici rezultă decantarea materiei picturale în portretele care se îndepărtează de model păstrînd doar o anumită tipologie și o anumită încărcătură psihologică ce dă sens compoziției cu forme ample, întrepătrunse, subordonate unui ritm de ansamblu. De aici rezultă metamorfoza reprezentării realului (steaguri, de pildă, construcții, copaci — reprezentările sînt foarte diverse) în forme geometrice (poligonale, ronde, spiralice etc.) pe temeiul cărora se edifică un ansamblu compozițional cu semnificații simbolice (evocînd sărbătoarea, ecourile istoriei, eroismul, permanența legendei, a baladei sau, pur și simplu, reflectînd medii de interes general uman — natura imediată ori cosmosul cuprinzător și practic infinit. Simțul ordinei și sentimentul creșterii continue, al dezvoltării în care repetiția este regulă, îl determină pe artist să-și grupeze compozițiile în dipticuri, tripticuri, polipticuri, ale căror desfășurări ne trimit la genuri ale duratei — imnuri, recviemuri, cantate, oratorii.

Ionel Cinghiță

În atelierul lui Ionel Cinghiță am avut plăcuta surpriză de a ne reîntîlni cu lucrarea sa prezentată cu șase ani în urmă (decembrie 1976) la o expoziție memorabilă a cenaclului tineretului timișorean la București (fosta galerie Amfora), care demonstra încă de atunci capacitatea și maturitatea unei gîndiri creatoare de a organiza spațiul prin implantarea unei compoziții complexe — un ansamblu de elemente sculpturale, volume paralelipipedice deviate de la forma geometrică pură în sensul sugerării siluetei umane surprinse în mișcare. Lucrarea se intitula « Întîlnire » și era de fapt un proiect pentru o compoziție destinată unor zone stradale (piață sau spațiu verde între blocuri de locuit). În anii următori, artistul și-a îmbogățit experiența la tabere de creație (Medgidia, Arcuș, Măgura) cîștigînd o mai mare autoritate în articularea energică a volumelor — cum demonstrează sculptura « Îngemănare » pe care o reproducem — și investigarea lor cu certe semnificații poetice deduse din forma însăși a obiectului — cum este seria intitulată « Zbor ». Participînd, în același timp, la cîteva lucrări de artă monumentală (Bistrița, Carei, Satu Mare), Cinghiță descoperă satisfacția travaliului de anvergură și concepe proiectul pentru decorarea Casei științei și tehnicii pentru tineret din Oradea, două reliefuri în piatră artificială (dim. 3,30×7,50 și 6,60 ×7,50 m), pe care-l execută împreună cu Călin Beloescu și Pavel Vereș. Astfel, atelierul artistului este astăzi ca un laborator unde se pregătesc și se cristalizează soluțiile pentru configurarea acestor reliefuri, studii și numeroase fotografii după drapaje pe model (compozițiile sînt figurative și se intitulează « Ritm, dans, tinerețe ») amintindu-ne parcă lectura vestigiilor unor vremuri de glorie ale antichității eline sau romane ori ale clasicismului și neoclasicismului european, dar sugerînd totodată orientarea spre figurativ a unor autonome preocupări de decantare a materiei, frumoasă și expresivă în sine, captivantă ca tactilitate. La intersecția (virtuală) a îndrăznelilor insolite ale căutărilor prezente de expresie cu evocarea meșteșugului marii arte clasice am fi tentați să situăm demersul artistului, intersecție anteică pentru aspirațiile unui sculptor îndemnat spre monumentalul spațiului urban.

Gheorghe Goidaci

Prima întîlnire cu Gheorghe Goidaci am avut-o la Măgura, la a zecea ediție, și ne este întipărită în minte datorită replicilor sincere, formulate de interlocutor cu seriozitate, pe marginea unei reușite: sculptura intitulată « Terase », implantată în poiană fără a-i contrazice circularitatea euclidiană, dar depășind-o prin sugestiile topologice date de relațiile sus/jos, dreapta/stînga, orizontal/vertical ce structurează compoziția care concentrează în denivelările subtile ale pietrei, executate ca niște depuneri aluvionare, impresii provocate de cercetarea vulcanilor noroioși din zonă. O cercetare atentă, analitică, minuțioasă cu concluzii decise în expresia artistică autonomă față de cea naturală, geologică, a modelului real inițial. Așa fiind, nu ne-a surprins deloc ambianța atelierului timișorean al artistului, însumînd o diversitate de încercări, experiențe, proiecte, studii — unele promițătoare, altele, poate,

https://biblioteca-digitala.ro

inutile sau fără şanse de finalizare. Trecîndu-le în revistă şi raportîndu-le unor lucrări definitive (chiar expuse la saloane), ne-am închipuit un posibil univers al artistului, un univers antropocentric — construit în jurul omului (capul, portretul, torsul, mîinile etc.) şi a condiţiei umane (dramatice) care determină şi este susţinută de o atitudine expresionistă a artistului şi de o factură corespunzătoare a limbajului plastic. Limbajul foloseşte accentuări, potenţări, exagerări sau exacerbări care participă, de regulă, la situaţii antinomice, conflictuale, de la tranşantele gol/plin şi pozitiv/negativ la ambiguitatea generată de supralicitarea « tiparelor » (urme, amprente, carcase etc.), într-un proces de trecere de la forme plastice la concepte. În acest proces se conturează şi, credem, se vor contura elementele caracteristice ale unei mitologii personale, amplificînd un fructuos program de creaţie.

Zofia Krzyzanowska

Cinci sau şase stagiuni teatrale au măsurat o cantitate de timp suficient — pentru că maximum exploatat de un demers şi într-un program de creaţie săvîrşite cu dăruire — spre a lega unele din principalele succese ale Teatrului de păpuşi din Timişoara, din a doua jumătate a deceniului opt, de numele Zofiei Krzyzanowska (« Puck » — păpuşa din burete, rămîne o personalitate a genului). Retrospectiva de acum doi ani, cu care artista îşi încheia colaborarea cu teatrul, readucea la rampă bilanţul acestor succese (« Punguţa cu doi bani », « Doina », « Răţoiul albastru », « Lume, lume. . . », « Ultimul licorn » ş.a.), nu pentru o investigare arheologică, ci pentru a realiza restituirea concentrată a unei lumi miraculoase — prin înfăţişarea propriilor ei eroi. O lume poetică, de basm, de legendă, de snoavă, ale cărei personaje atît de diferite se înrudesc prin marca personalităţii creatorului lor. Înrudirea se vădeşte în construcţia păpuşii şi în expresia ei, configurarea fiecărui personaj fiind realizată în momentul de acord al conjugării direcţiilor de acţiune asupra materiei: stilizarea accentuată a formelor şi exagerarea virtuţilor lor de expresie, de unde acea îmbinare de ritmuri decantate şi de deformări expresive pe care o întîlnim, deopotrivă, la baza compoziţiilor de şevalet ale artistei — pictură, grafică. De fapt experienţa de pictor (căreia i se asociază, de îndată, şi preocupările sculptorului) a furnizat şi principiile plastice ale creatorului de păpuşi. Pe terenul acestei experienţe (să amintim că pictoriţa are o îndelungată activitate în care, după debutul din 1957, s-au înscris numeroase lucrări: peisaje, portrete, scene cu personaje), interesul artistei se deplasează, mai ales în ultima vreme — cum demonstrează lucrările cercetate în atelier sau unele dintre cele prezentate anul trecut la expoziţia artiştilor timişoreni la Coburg (11 Künstlern der Gruppe Timişoara) — de la figurativ spre abstract, chiar atunci cînd modelul real sau suportul ideatic este dat de ordinea arhitecturii sau de ordinea naturii, a vegetaţiei. Compoziţiile ne apar drept savante scenografii urbane, scenografii ale peisajului, arhitecturi imaginare articulate de o dinamică a liniilor şi a formelor, un spaţiu contemporan.

Despre scenografi şi despre scenografie

În sejurul nostru, cu un program destul de încărcat, nu am avut posibilitatea de a viziona decît un singur spectacol teatral: « Mobilă şi durere » de Th. Mazilu. Ne-am felicitat, însă, pentru că spectacolul era un succes şi, după părerea noastră, contribuţia scenografiei Emiliei Jivanov la reuşita spectacolului este indiscutabilă.
Mai înainte de a relata despre întîlnirea pe care am avut-o cu cîţiva scenografi — Emilia Jivanov, Virgil Miloia, Al. Winterfeld, Dumitru Popescu, George Petre — într-unul din atelierele de creaţie, ne permitem, deci, cîteva observaţii pe marginea spectacolului, din perspectivă scenografică.
Piesa — care se joacă de mai mulţi ani, pe mai multe scene şi, cum rezultă din cronicile teatrale, — cu destul de mult succes de public — este, se ştie, o satiră usturătoare pe care regia timişoreană o accentuează, în spiritul textului, şi căreia actorii îi dau viaţă într-un ritm alert, convenabil construcţiei dramaturgice fără cusur. Exacerbării satirice, proprie textului, limbajului folosit, caracterelor personajelor, scenograful îi desemnează, prin opoziţie, un spaţiu de joc idealizat: construcţii elegante prin simplitate, armonioase datorită unei palete cromatice rafinate şi unui subtil joc de lumini, aparţinînd unei ambianţe urbane civilizate (chiar în cazul mobilelor desperecheate într-un interior indicînd nepriceperea în domeniu şi lipsa de gust a incriminaţilor directori de fabrici de mobilă, scenografia reuşeşte să pună în mişcare ritmuri ordonate, proporţionate, bine măsurate, de forme şi volume). Opoziţia nu înseamnă conflict cu viziunea regizorală, dimpotrivă, din acţiunea a două sensuri extreme rezultă o impecabilă sinteză teatrală. Transpunerea spaţiului de joc pe un plan ideal şi idealizat dă vigoare satirei chiar disciplinînd grotescul şi îi asigură spectatorului o detaşare confortabilă, necesară recepţiei mesajului piesei.
În general Emilia Jivanov pare a considera spaţiul de joc un spaţiu ideal, un loc privilegiat al acţiunii fictive, iar spectacolul teatral, şi pe drept cuvînt, o festivitate, dar o festivitate care face parte din viaţa curentă. Se poate spune că prin acest mod de a concepe scenografia, Emilia Jivanov contribuie la ceea ce numim « reteatralizarea » teatrului.

Am discutat la întîlnirea cu scenografii timişoreni despre reteatralizare, privind arta spectacolului şi viaţa teatrului, dar în acelaşi timp şi despre desacralizare, privind mai ales spectacolul urbei, viaţa cetăţii, la intersecţia acţiunilor şi în folosul conjugărilor — avînd în vedere restaurările urbanistice în curs la Timişoara — am socotit mai mult decît utilă intervenţia scenografului ca organizator şi coordonator de spaţii, în colaborare cu arhitectul. Timişoara dispune de un puternic nucleu de scenografi: treisprezece la număr. Şi dacă avem în vedere că se numără printre ei Emilia Jivanov (care anul acesta a fost distinsă cu un important premiu A.T.M.), Sergiu Miloia (care, deşi în prezent înfruntă remodelarea scenografiei teatrului de revistă şi nu se ştie cine se va impune, scenograful talentat, cu înscenări memorabile în teatru şi reuşite spectacole t.v., sau spiritul revuistic care este la noi încă aşa cum este), Dumitru Popescu (remarcabilul scenograf al operei, în permanentă acţiune de înnoire a teatrului muzical, azi piesă de muzeu, poate valoroasă, dar de muzeu şi sperînd mereu fericite colaborări cu regizorii, colaborări sărbătoreşti, spune artistul, cînd se înfăptuiesc arar, cu un Hero Lupescu sau George Zaharescu), Al. Winterfeld (un experimentat constructor de spaţii scenice întemeiate pe viziune arhitecturală ce-şi subordonează valori picturale, în acord nu numai cu regizorul, ci şi cu autorul textului, în slujba actorilor) şi, ca să-i menţionăm pe tineri — tinerii au totdeauna idei noi, spunea Emilia Jivanov, îl vom numi pe George Petre — ca să ne limităm exemplele la interlocutorii întîlnirii noastre, nucleul de scenografi este alcătuit din personalităţi conturate, foarte diferite, disponibile pentru schimbul de idei, pentru colaborare. Desigur, aparţinînd deopotrivă filialei artiştilor plastici şi teatrelor, suma rezultatelor activităţii lor este mai greu de apreciat, dar, dacă fiecare premieră echivalează o expoziţie personală, scenografii timişoreni se înscriu între creatorii cei mai activi. De altfel, în ultimii ani au deschis şi două expoziţii de scenografie (la care se cuvine să o adăugăm şi pe cea de păpuşi de teatru a Zofiei Krzyzanowska). Şi dacă izolat se discută (şi se mai şi publică) despre reuşitele (sau nereuşitele) fiecăruia în parte, dacă individual activitatea este comentată (sau cel puţin înregistrată), activitatea în ansamblu a colectivului este mai ales o preocupare evidentă şi evidenţiată în limitele contactelor nucleului de scenografi. Aici, în atelierele de creaţie, se discută despre întregul proces de la schiţă artistică şi schiţă tehnică la decorul finalizat, se comentează şi se dezbat spectacole din alte centre, din Bucureşti, evident, dar şi din străinătate, eficienţa schimbului făcîndu-se simţită în activitatea fiecăruia în parte, colaborarea atingîndu-şi scopul.
Nu s-ar putea, oare, ne întrebăm noi, fructifica acest spirit activ, instaurat de colectivul scenografilor timişoreni, şi pe alte planuri? Ne-am referit la posibila implicare a artiştilor în acţiunile de anvergură ale remodelării şi restaurării urbane. Pe plan teoretic, însă, în răstimpul dintre ediţiile Trienalei de scenografie — manifestarea centrală care polarizează interesul general — s-ar putea organiza la Timişoara un colocviu de scenografie, pe anumite probleme (derivate din dezbaterile Trienalei sau prefaţîndu-i o viitoare ediţie), împreună cu o expoziţie naţională (care ar putea fi bine organizată la galeriile Bastionului — să notăm că, de altfel, recenta expoziţie a Trienalei a fost deschisă şi la Tîrgu Mureş, ceea ce înseamnă un început stimulator pentru schimburile culturale) şi, poate, împreună cu festivalurile pe care teatrele le organizează (privind creaţia dramaturgică contemporană). În orice caz, datele existente merită să fie exploatate şi dezvoltate spre profitul vieţii artistice şi al obştei artistice.

mihai drişcu

Chiar dacă există riscul de a avansa pripit o serie de « răspunsuri » cu un nepermis de ridicat coeficient de eroare — aceasta în cazul cîtorva expuneri (2—3 lucrări) extrem de telegrafice, nu-mi rămîne decît să încerc, în virtutea împrejurărilor, şi această operaţie.
Desigur că voi proceda şi eu în aproximativ aceeaşi manieră, adică tot telegrafic.
Atenuarea prin decorativism şi tratare artizanală (cu o stimabilă stăruinţă în a evidenţia calităţile materialului) a unor soluţii îndeajuns de circulate în sculptura secolului XX ca, de exemplu, utilizarea predilectă a golului într-un sens nepatetic, pare a caracteriza, la această dată, plastica mică a lui *Ştefan Kelemen*.
Vechiul şi mereu valabilul îndemn al lui Bălcescu « să alergăm la istorie » şi-a făcut un ecou şi în figuraţia de mici dimensiuni a sculptorului *Ungur Csaba*, care preferă, presupun, portretele generice (cărturar, de exemplu).
Un destul de îndepărtat *patron* Ladea (în sensul în care se foloseşte în croitorie, de tipar) la care observăm un simţ al siluetei, graţios caligrafiate volumetric — poate nu întotdeauna e soluţia cea mai potrivită — dar oarecum previzibil, fiindcă şi retorica gestică este din categoria celor consacrate; Ungur Csaba deţine o modalitate destul de personală a eliziunilor « energice » şi a unor minime deformări anatomice.
O îndrăzneală în a trece peste comoditatea formelor predigerate, acreditate de o tradiţie mai îndelungă sau mai recentă ar fi, cred, necesară.
Pictura *Paulei Köttinger* se desfăşoară în sensul abstractizării pornite de la datele realului, dar care nu se desprinde, nici un moment, de soluţia recognoscibilităţii. Din epurare în epurare a accidentalului, a întîmplătorului din peisaj se dobîndeşte o geometrie clară, o limpezime cristalină. Filtrarea motivului prin grila geometrică este însoţită de o dispunere judicioasă a « localităţilor » de culoare, pentru a nu altera planeitatea pînzei. De o aseptică delicateţe aceste (foste şi încă totuşi) peisaje realizate în culori de apă au o construcţie economică, de o materialitate inventată, abstractă, de o calmă neutralitate.
Între o pictură ce se revendică nedisimulat de la programul destul de larg al « noii figuraţii » — în care, în acest caz, banalul, cotidianul, nesemnificativul, chiar întîmplătorul este contaminat de unele bune accente expresioniste — şi o producţie grafică ce se bazează pe valori emblematice şi pe virtuţile structurilor de repetiţie (a unor elemente figurale de diverse regnuri) ca soluţie de « înmulţire » a imaginii, munca artistică a lui *Viorel Cosor* este diversă, dar de o relativă egală calitate. Cum mitul convergenţei preocupărilor nu mai este între primele criterii de apreciere, această egalitate îi asigură de fapt măsura personală în căutări ce pot fi divergente.
Politehnician, adică practicînd mai multe tehnici, de la sgrafito la tapiserie, pictorul *Sorin Nicodim* este un exemplu de ceea ce se numeşte « tuşă lirică ». Spontaneitatea, faconda, sensibilitatea cromatică ar fi calităţile pe care le ţine la mare stimă în pictura sa de portrete şi compoziţii — unele cu intenţionalitate simbolică.
Spun în pictură, deoarece prin cîteva exemple dovedeşte că în alte tehnici poate dovedi alte calităţi, precum simţul dispunerii cîmpurilor decorative, uşurinţa în stilizare etc.
Că graficiana *Dana Olariu* este o bună cunoscătoare a tehnicilor gravurii este dincolo de orice îndoială. Ea şi-a construit un repertoriu bazat pe simularea limbajului desenului tehnic (cu cotări fictive, scheme, trasee, numerotări, simili-explicaţii tehnice, ca-şi-scriere. Între rigiditatea şi exactitatea unor indicaţii

https://biblioteca-digitala.ro

și libera manifestare a unor dispoziții grafice de moment se creează o tensiune ce coagulează imaginea; desigur, atunci cînd nu intervine, prea vizibil, un năstrușnic moment de sinceritate (asupra căruia, de atîtea ori, înclin să-i dau dreptate).

« M-am plictisit să tot umplu cu scris », care dinamitează « seriozitatea » pînă atunci credibilei imagini.

Cunosc mai bine activitatea didactică a lui *Ion Perciun* decît ultimele sale lucrări. Dintr-o fază nu foarte recentă rețin știința compoziției, modul în care în abstracția rece, geometrică, în care ai impresia că « totul a fost spus și vii prea tîrziu », el știe să-și găsească o zonă personală.

Pavel Vereș pare adeptul unei picturi a spațiului larg, apt să sugereze sensuri mai adînci, chiar o intenționalitate « metafizică » ce transpare din ca-și-peisajul cu economie indicat, dar care conține totdeauna o minimă dereglare de la deplina normalitate. (O construcție abstractă « centrează » compoziția, de obicei cu unic personaj).

De la mai vechile « Antropometrii » — expuse și la București la Casa Schiller — gravoarea *Nora Novak* menține tema amprentei, a « urmei » (multiplicată, răsturnată etc.). Autoarea are un registru de soluții plastice cuprins între minuția consemnativă de tip « veche planșă didactică » (unele compuneri cu cranii de animale) și « poetica eliziunii ». O delicată și concentrată surprindere a efemerului, a tranzitoriului se produce într-un sens apropiat de cel al poeziei japoneze; nu fără îndreptățire se poate vorbi aici despre « estetica vidului ».

Bune resurse tehnice dovedesc și gravurile lui *Constantin Catargiu*.

Este de apreciat știința extragerii din context, plasarea detaliului evocator cu rol de « solist » al compoziției, intenția de a sugera complexitatea prin juxtapunerea « straturilor » realului; există și tendința unui fel de narcisism lingvistic, unele zone funcționînd ca « recital tehnic » (ciclul « Timp și spațiu »). Constantin Catargiu este și un avizat comentator plastic al poeziei (volumul « Tabele fragede » de Ion Mircea).

Este interesant felul în care exercițiile oarecum teoretice — din categoria de largă răspîndire internațională a « desenului despre desen » — se justifică, se fructifică pe deplin în « Aspectele dintr-o gospodărie țărănească » gravate de *Daniela Beloescu*. Cu economie, practicînd cadraje în care lecția cinematografului și a fotografiei nu este fără consecințe în elaborarea compoziției, ciclul amintit este mai mult decît o întîmplătoare cercetare monografică în imagini. Dacă « motivele industriale » păstrează o relativă neutralitate, « Aspectele » sînt o personală și implicată efectiv meditație asupra universului rural și a componentelor lui. Discreta « atenție în plus » acordată unor elemente (podul, ușa, uneltele), ține, fără îndoială, de arhetipologia generală.

Pictor și gravor *Călin Beloescu* se arată mai curînd adeptul cercetărilor plastice divergente. De la peisajul cu coloriaj afectiv și studiul de nud ce vădește serioase cunoștințe de școală, el trece la formularea unui limbaj ce vizează o impasibilitate de desen proiectiv.

Motivul industrial este « dezbărat » de accentele particularizatoare și totuși această « epură » — fie că este un motor electric, un spațiu de producție sau un vagon de clasa I — prin modul de tratare a suprafețelor introduce un coeficient de metafizică morandiană. Procedeul este acela cunoscut sub numele de « înstrăinare »: soluția tehnică a hașurării preluată și introdusă în acest nou context dă noutatea, neașteptatul imaginii.

Un foarte interesant adept al *proiectării continue* este sculptorul *Adrian Ioniță*. Dacă în cîteva exemple de sculptură « tradițională » el face, în treacăt parcă, dovada calităților sale, partea cea mai importantă (deocamdată) a producției lui sînt desenele, schițele de idee comentate, inventarele de forme sculpturale pe care, de-a lungul anilor, i-ar fi plăcut să le facă. Omul, sună o cunoscută definiție, « este un animal care amînă ». Adrian Ioniță scrie: « Studiul a devenit (la mine) una din formele cele mai acute de amînare a realizării obiectului (artistic) . . . Amînarea devine o stare de necesitate, preludiu necesar și justificat ». În proiectele și inventarele sale introduce o serie de *concepte personale* pe care (și) le explicitează, le nuanțează mereu: printre ele mușuroiul, suspendat și scufundat, decupajul « în băltoace » a imaginii, dirijarea luminii în interiorul lucrării, « prezența unei absențe », Lapsusuri, bumerang, forme strangulate etc.

Deocamdată semnalez reala noutate a propunerilor sale, asupra cărora voi reveni.

marius tătaru

patru artiști din lugoj

dumitru răducanu

Surprins de rigoarea efigiilor emblematice pe care artistul le produce, fără îndoială, sub impresia unei realități metodic filtrate prin cenzura rațiunii, poți fi tentat, pentru început, de a accepta premisa unei arte ce se desfășoară ca un ritual solemn al revelării formei, străină fiind de orice satisfacție ludică a liberei asocieri a datelor experienței artistice. Treptat, trecînd cu privirea peste picturi și desene, comparînd și reflectînd, impresia inițială se atenuează treptat, fără a pierde nimic din sensul ei pozitiv, iar privitorul se simte « deschis » — într-o manieră simțitor diferită de cea de la început — către acceptarea interpretărilor oferite de evoluția unei arte de observație și analiză, o artă sinceră, lipsită de false candori, deci stenică și convingătoare. Ideea — prezentă aici — a recurenței motivului nu-și are sorgintea într-o pedantă și autoflatantă dorință de consumare exhaustivă a unei experiențe concentrate dominator asupra unui fragment oarecare de realitate. Concepția și finalitatea acestor lucrări este de natură « pur » artistică, ceea ce nu vrea, totuși, să însemne o pendulare mondenă între eleganță și delectare optică. Atîta doar că artificiozitatea persuasivă este înlocuită cu rațiunea directă și incontestabilă a lucrului de la sine înțeles, că analiza formei se desfășoară fără obsesia unui limbaj criptic, chiar sub ochii privitorului.

Este performanța unei arte ce alunecă liniștită pe lîngă tentațiile epicureice ale speculațiilor cromatice, căci culoarea sa are distincția simplității rafinate și franchețea deplinei organicități. Faptul că fiecare lucrare a lui Dumitru Răducanu reușește, fără un efort vizibil, să spună ceva în plus despre motivul pe care-l urmărește este un lucru deosebit atîta timp cît, judecînd sub raport ideal, orice lucrare de artă ar trebui să se poată bucura cel puțin de această trăsătură. Important este însă faptul că ceea ce ni se comunică în aceste lucrări nu aparține vastului univers al banalității, ci unui domeniu generos, aflat în unicitatea spiritului autorului lor, că simpla informație vizuală este depășită în *orice* direcție datorită unei doze considerabile de afecte specifice, care transfigurează totul și care au atît de mult de spus încît găsesc tăria de a reveni mereu, de la o lucrare la alta, pentru a completa cu o nouă stanță un lung și încă neîncheiat poem al lucrurilor.

florica orăvițan

O preocupare statornică, deși uneori încă ezitantă, de a oferi o imagine cît mai deplin *picturalizată* a lumii de forme și de motive pe care și-a propus să o transfigureze, o îndeamnă pe Florica Orăvițan să-și dirijeze efortul artistic în sensul căutării unui alfabet imagistic cît mai adecvat structurii sale temperamentale (în general, calm-afective) și totodată cît mai puțin dependent de sensul tradiționalist pe care se înscrisese într-o etapă evolutivă anterioară. Mi-am permis să introduc în discuție noțiunea oarecum ad-hoc de « imagine picturalizată » tocmai pentru a putea delimita mai exact intenția artistei de a-și înscrie pictura, în exclusivitate, sub imperiul culorii și al luminii, renunțînd la tridimensionalitate printr-o utilizare limitată și strict convențională a perspectivei. Există, evident, destul de numeroase forme de abordare a unui asemenea limbaj pictural, forme ce depind de structura sensibilității unui artist, de predispozițiile sale afective, cu atît mai mult cu cît există și o doză de instinctualitate căreia artistul trebuie să i se supună în momentul în care se dedică unui asemenea gen de pictură. Construită pe suprafețe mari de culoare, pe o arhitectură interioară simplă, pictura Floricăi Orăvițan degajă, în ciuda amintitei predispoziții lirice, o anumită impresie de fermitate, accentuată de alegerea unor structuri compoziționale limpezi și stabile. Cu toate că registrul cromatic al acestei picturi nu este foarte întins, fiind în mod programatic subsumat dorinței de esențializare a formei, cu toate că efectul de expresivitate al artei sale pare foarte bine strunit, există în foarte multe dintre lucrările acestei artiste o eliberare de energie mai puțin controlată, ce transpare mai ales în cazul exemplelor ce renunță cel mai vizibil la redarea spațială a obiectelor. Este vorba, se pare, despre promisiunea unei capacități personale a artistei de a induce un plus de vitalitate unei picturi ce-și poate descoperi, pe această cale, modul cel mai sigur de a evita manierizarea.

rodica buștiuc

De cele mai multe ori este inutil și hazardat să încercăm a emite pronosticuri referitor la evoluția viitoare a unui artist, și aceasta deoarece acela care reușește să facă sesizabilă urma unui adevărat spirit creator este suficient de imprevizibil pentru a nu dezminți însăși esența acestui spirit. Și totuși, îndrăznesc să afirm că această prea omenească tentație anticipativă se justifică doar în cazul celor foarte tineri, pentru care, trecutul contînd nesemnificativ, prezentul și viitorul tind să se confunde într-o tensiune latentă înspre atingerea plăsmuirii mature. Or tocmai această maturitate timpurie a formei se impune atenției, ca o caracteristică a sculpturii Rodicăi Buștiuc. Spre a fi mai exact: dincolo de o foarte reală și nesilită inventivitate, artista mai dispune de o capacitate pregnantă de disciplinare și chiar constrîngere a materiei pe făgașul ascendent al realizării unei forme « ascultătoare ». De aici, un cuplu de aptitudini, într-o combinație aparent antitetică, dar în cazul acesta foarte iscusit împreunate: în primul rînd, putința de a supune piatra unor extreme pretenții de plasticitate, uneori atipice acestui material, dar asigurîndu-se compensația prin cel de-al doilea element al tandemului de particularități, și anume certa disponibilitate de a impune coerență și stabilitate ansamblului, printr-o stăpînire lucidă a compoziției monumentale. Nimic nu este lăsat la voia întîmplării, mintea și mîna dirijează ferm — dar nu rigid — evoluția dinamică a volumelor care nasc alte volume. O asemenea sculptură se face cu pasiune și cu detașare, fantezia artistului este cea care își cere drepturile, ea oferă primul impuls, dar în urma ei intervine inteligența, spiritul proporției, al materialului, al unui *sistem* pe care sperăm astăzi să-l putem regăsi și în viitor.

vladimir streleț

Pictor cu structură meditativă, înclinat spre studiul răbdător de atelier, Vladimir Streleț pare a-și fi concentrat atenția, în vremea din urmă, în direcția relațiilor nemijlocite, comutabile la infinit, între elementul formal, complexul cromatic și spațiul general al tabloului. În cadrul acestui demers, destul de general ca primă formulare, pictorul și-a propus analiza cîmpului de acțiune al expresiei neobiectuale, cercetînd un teritoriu de frontieră, atît în privința formei — redusă la o existență elementară și adesea chiar pulverizată în substanța cromatică — cît și în privința culorii, studiată la nivelul unor întrepătrunderi sau alăturări de tonuri, dominate de valorile fundamentale ale spectrului. Cu certitudine putem vorbi, în cazul acestei arte, despre o componentă categorică de « picto-lirism », cu unele accente dramatice neostentative, pe fondul cărora o disciplină mai recentă și mai cerebrală impune rigoare și echilibru. Realizate sub impulsul acestei bine temperate nostalgii a purității și inteligibilității gîndului și gestului artistic, pictura lui Vladimir Streleț reușește, în maniera destinsă a lucrului firesc, să creeze o interesantă și convingătoare simbioză între construcția logică, dispusă pe direcții antestabilite și intervenția liberă a suprafeței de culoare, investită cu evidente rezonanțe sentimentale. Reluarea, sub diferite aspecte, a unei structuri compoziționale aproape fixe contracarează, de cel mai multe ori, senzația de epuizare a unui motiv bine-cunoscut în istoria artei nefigurative, tocmai datorită angajării afective a artistului în acest « spațiu de lucru interior » al lucrărilor. Este o șansă pentru ca forma și culoarea să se desfășoare (între anumite limite) liber, cu o aparență oarecum instinctuală ce nu face decît să elibereze eventualele rețineri ale unui temperament cu o incontestabilă predispoziție spre reflexivitate.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

gheorghe vida

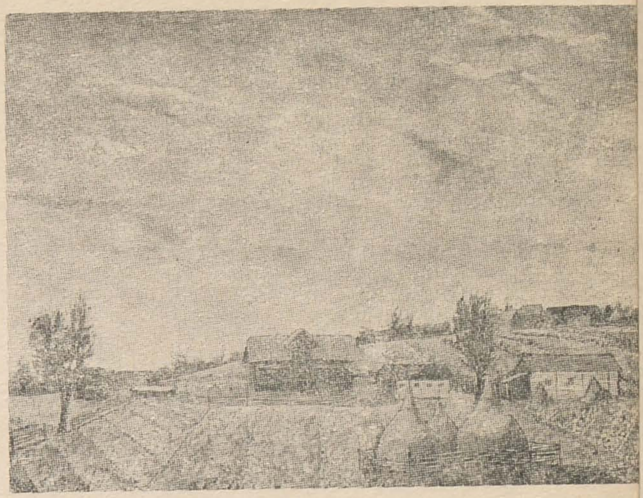
Trofim Brânză (Căminul artei — etaj)
Din bogata selecție de lucrări ale regretatului Trofim Brânză primim o imagine substanțială, în orice caz mult mai nuanțată asupra creației sale, unilateral cunoscută pînă acum din diverse expoziții, mai ales ca practician al graficii publicitare. Pictor, desenator, sculptor interesant, Trofim Brânză se dovedește un artist polivalent, preocupat în egală măsură de experimentarea unor tehnici cît și de accentuarea unor substraturi simbolice, greu de prevăzut din lucrările intrate în circuit, caracterizate prin mesajul direct, prin simplitatea și eficiența comunicării (unele din această categorie — de pildă afișe — sînt prezente și în actuala manifestare omagială). Contemplînd numeroasele acuarele, desene, gravuri, picturi, lucrări executate în ceracolor ale artistului, observăm efortul său de a realiza un tip de stilizare particular al corpului uman, monumental în esență, adaptîndu-se și anumite moduri de reducție din culturile arhaice, din arta populară românească (forme ceramice, elemente din repertoriul decorativ—simbolic ș.a.). Putem urmări drumul parcurs de la o viziune aproape folclorizantă la o sinteză organică, originală, unde primitivismul nu mai este mimat ci devine un alfabet expresiv autentic. Montajele sculpturale (insolite structuri totemice) alcătuite din obiecte, fragmente disparate, ilustrează de asemenea un anumit mod de apropiere a unor teritorii, civilizații artistice fascinante, transcrise în această manieră ludică în ultimă instanță.
Nu putem să încheiem fără a arăta faptul că o selecție mai riguroasă ar fi pus în evidență mai clar tendințele și liniile de dezvoltare ale creației artistului.

Gheorghe Nicolae (Galeria Eforie)
Oarecum surprinzător (cunoscîndu-se experiențele sale anterioare în domeniul artelor ambientale, situate în sfera constructivismului), Gheorghe Nicolae revine acum la uneltele pictorului, expunînd peisaje, naturi moarte, portrete. Beneficiar al

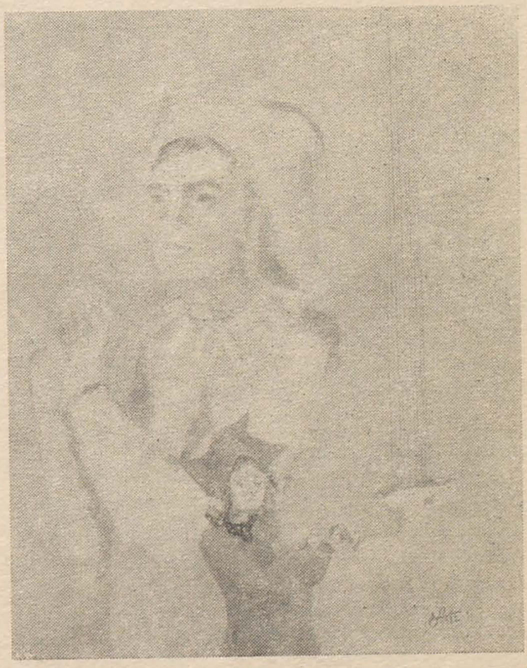
unei foarte serioase formații de monumentalist, artistul edifică cu fermitate suprafața picturală, îndelung meditată în prealabil, dar în același timp — poate neașteptat — intervine cu accentele unei pensulații energice reușind să rupă echilibrul rece al liniilor de fugă în sensul atmosferizării poetice, al transcenderii secvențelor decupate din spectacolul vizual de imaginația totalizatoare a artistului.
Peisajele, ca și naturile moarte (compuse cu o evidentă plăcere a monumentalizării ca și a înnobilării detaliului, a unor obiecte umile), se revendică de la o serie de cîștiguri stilistice, opțiuni tematice ale picturii românești interbelice, filtrînd personal (mai evident în peisaje) și un anume mod de observare minuțioasă împinsă pînă la straniu a realității, proprie artiștilor care au frecventat Poiana Mărului. Gheorghe Nicolae dovedește și reale calități de portretist. Construcția figurii detașată impunător din fundal nu exclude adîncirea fondului psihic al modelului, chiar în limitele unui hieratism, conștient urmărit, avînd o tentă metafizică.
Credem că această întoarcere la mijloacele de expresie tradiționale ale picturii nu poate decît să contribuie la împlinirea unei certe vocații, fiind o etapă decisivă în decantarea unei personalități artistice distincte, cum este fără îndoială Gheorghe Nicolae.

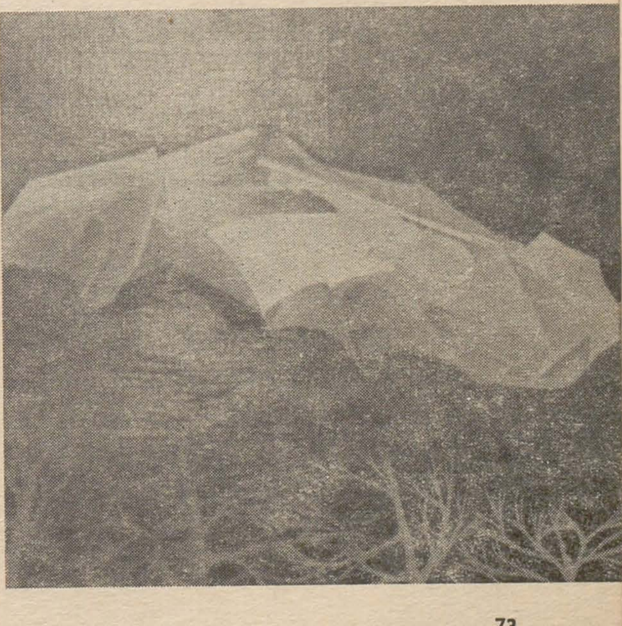
Tudor Popescu, Adrian Pal (Galeria Hanul cu Tei)
Personajele aflate în raporturi de ambiguitate, evoluînd într-o atmosferă misterioasă, atemporală, epurată, constituie notele distinctive ale imageriei lui Tudor Popescu. Desigur, memoria figurativă a pictorului reține o serie de elemente iconografice specifice unor strălucite epoci culturale, dar, dincolo de aceasta, frapează printr-o anume atitudine anticalofilă mai puțin obișnuită la un asemenea tip de demers artistic, pornit să reevalueze modele ce pot deveni coercitive. Intervențiile sale deformatoare prin valorații și estompări care distrug consistența figurilor, stimulează capacitatea de fantazare a privitorului, lăsînd deschisă posibilitatea unei narații sprijinită pe o plasare scenografică în pagină, cu ierarhizări ale personajelor, uneori văzute hiperbolic. O mai deplină claritate cromatică poate că ar contribui la definitiva cristalizare a limbajului său pictural, al unui artist angajat pe un drum atît de dificil. Actuala expoziție constituie un reper prețios și incitant în evoluția sa, nu ne îndoim, ascendentă.
Adrian Pal este adeptul cînd al unei formule apropiate de pictura suprarealistă de nuanță metafizică (purificarea spațiului de accesorii pentru a permite ca unele asocieri de elemente deosebit de pregnante, de o acută concretețe, să apară eliberate de receptacolul mediului — *O vioară în noapte cîntă*), alteori ecranări de zone urbane, surprinse hiperrealist, participă la această punere în scenă, ingenios regizată, cu mult meșteșug și imaginație.

Valeriu Boborelu (Galeria Orizont)
Pictura lui Valeriu Boborelu descurajează de multe ori comentatorii prin dificultatea găsirii unor puncte de acroșaj, menite să ghideze efortul interpretativ. O pictură care-și ajunge sieși, uimitoare ca travaliu asupra materiei, pastei, tonurilor, modelate, nuanțate, valorate la nesfîrșit, livrarea acestui proces epuizant fiind la un nivel primar al «citirii» unica intenție a artistului. Descoperim însă și în actuala expoziție un strat ideatic mai elevat, lesne descifrabil după o frecventare mai îndelungată.
Astfel în ciclul *Lumina apelor* imaginile sînt centrate în jurul unor nuclee ce restabilesc ordine într-un adevărat «haos cosmologic» absorbant. În cîmpul imaginilor din ciclul *Ritmuri* (imagini niciodată finite ci «deschise») se intervine cu trasee de coreografii imaginare, dinamizatoare, care alertează



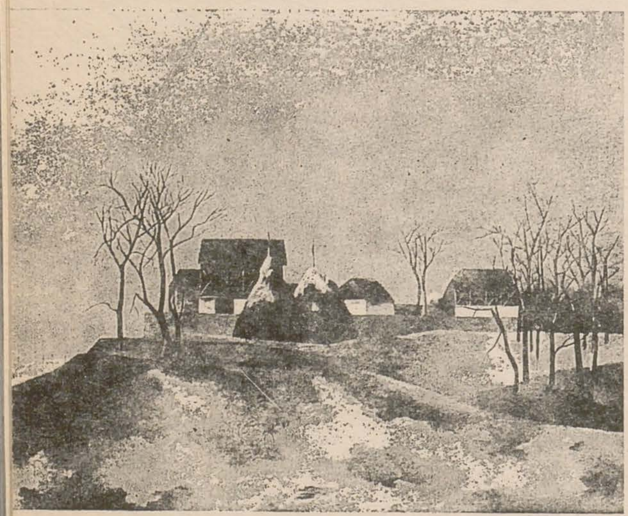
sobrietatea suprafeței colorate. *Peisajele de primăvară* sînt manifestări ale unei fervori picturale, vitaliste, dar, și aici, direcționarea, densitatea și ritmica tușelor încheagă zone recognoscibile ca avînd punct de plecare din realitate, peisaje dovedind sensibilitatea exacerbată a pictorului. Dacă acum mai bine de un deceniu puteam scrie despre «însingurarea ermetică» a lui Valeriu Boborelu, asistăm acum la o pronunțată deschidere spre receptare.



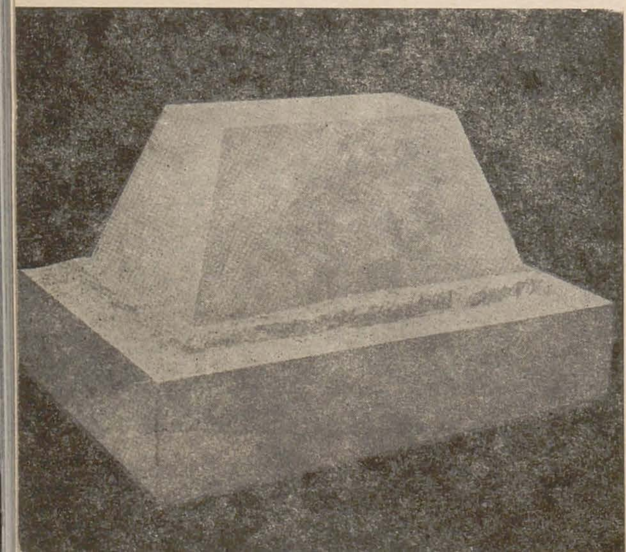


1. *TROFIM BRÂNZĂ*
2. *GHEORGHE NICOLAE*
3. *TUDOR POPESCU*
4. *ADRIAN PAL*

https://biblioteca-digitala.ro



Vasile Chinschi (Galeriile Municipiului)
Vasile Chinschi este unul din artiştii care şi-au elaborat de timpuriu un stil, fără a cădea în manieră. Care ar fi accentele particularizatoare ale acestei viziuni? Mai întîi o anume finitudine, închidere în cîmpul imaginii (fie ea peisaj, portret, natură statică), unde fiecare element este aşezat la locul său de neclintit, îndelung studiat şi în raport cu ansamblul echilibrat savant, nu rareori urmărindu-se efecte contrapunctice, Chinschi fiind în acest sens un memorabil *componist* al operei plastice. O lumină discretă, difuză, lăuntrică am spune, învăluie obiectele, chipurile şi peisajele artistului, care-şi controlează cu severitate efuziunile lirice. nimic exterior, necenzurat de voinţa sa de construcţie, nu tulbură atmosfera serenă, calmă, insuflată de pictor. Mai trebuie să adaugăm şi deosebita soliditate şi consistenţă a volumelor, în cadrul unei pelicule linse, nevibrate. O veritabilă sinteză însumînd toate aceste modalităţi este tabloul *Amiaza fructelor*, unde enigmaticul personaj feminin, portretizat din semi-profil (neîndoielnic o interpretare după Vermeer), masa cu fructe din primplan, aflate într-o intimă comuniune transmit privitorului, solicitîndu-i capacitatea empatică, o stare de superioară armonie, de împăcare cu destinul şi lumea, ceea ce-l apropie de vechii maeştri olandezi, spre care se îndreaptă afinităţile lui elective.
Mărturisim în încheiere că nu am reuşit să vedem în picturile lui Vasile Chinschi « poeme pe care Petrarca a uitat să le scrie, şi într-o primă variantă au fost schiţate de Piero della Francesca », aşa cum scrie Darie Novăceanu în prefaţa catalogului.



Leonard Răchită (Galeria Galateea)
Expoziţia semnificativ intitulată *Arhitecturi afective*, îl consacră definitiv pe Leonard Răchită ca unul din sculptorii noştri cei mai originali, gîndind cu neobişnuită rigoare un program de lungă durată, cu etape şi momente de referinţă previzibile. După ce a investigat structuri dinamice (*Cascada*, Tabăra de la Arcuş), modalităţi figurative arhaice (*Cavalerul trac* — Măgura), realizează acum o serie de sculpto-arhitecturi, prezentate nu izolat, ci ca părţi dintr-un parcurs ambiental mai amplu, avînd ca punct de pornire lucrarea *Mastabala*, lucrare de mari dimensiuni cioplită la simpozionul internaţional de la Portoroz (Iugoslavia) în 1981. Sînt expuse, de asemenea pentru a ilustra desfăşurarea unui proces ideatic, proiecte şi schiţe de viitoare centre nodale menite să personalizeze un loc, un spaţiu ales. Aşa cum arată Mihai Drişcu într-un text remarcabil apărut într-un excelent catalog tipărit după consumarea expoziţiei, Leonard Răchită « selecţionează din patrimoniul arhitecturii de pretutindeni şi din toate timpurile doar *forme de natură paradigmatică* [...]: *piramida*, cu varianta în trepte [...], *sarcofagul* [...], *cupola* (ca o repetiţie a unui spaţiu centralizat,) *turnul* (ca centru de greutate ce opreşte extensia orizontală, verticalitatea exprimînd însuşi procesul construirii), *şarpanta* (structura acoperişului din lemn în arhitectura noastră rurală este aici punctul de sprijin), *incinta* de felul amfiteatrului (ca centru social, protector) ». Iată că se conturează astfel un vast teren de ambiţioasă exercitare a uneltelor sculpturii (fiindcă este vorba totuşi de o sculpturalizare a formelor arhitecturale eterne) şi a unei intervenţii fertile a gîndirii constructiv-creative în acţiunea de a conferi personalitate, de « artisticizare », mediului natural sau urban.

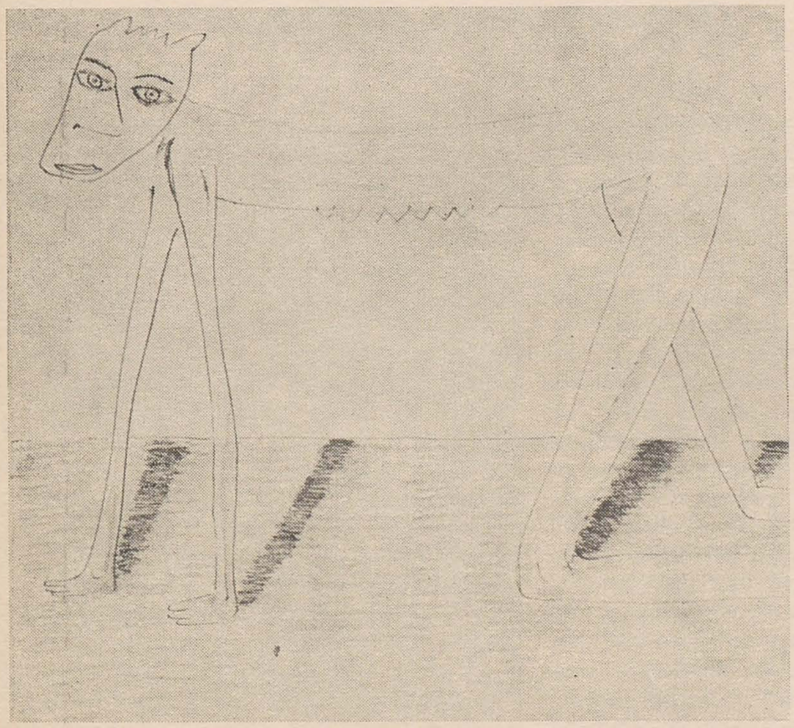
Daniel Cristofovici (Galeria Orizont, sala Atelier 35)
O individualitate artistică de excepţie, « in statu nascendi », aş fi notat poate despre Daniel Cristofovici dacă expoziţia nu ar avea condiţia fatală a unei unice şi irepetabile retrospective, din opera foarte tînărului artist atît de timpuriu plecat dintre noi. Desene, picturi, frînturi, notaţii, numeroase autoportrete simbolice, ca şi proiecţii onirice, toate mărturisesc aceeaşi acută, dramatică nevoie de comunicare, de luare în posesie a lumii înconjurătoare cu mijloacele expresiei plastice. Totuşi nimic incoerent, aleatoriu, în aceste imagini, care, odată ieşite de sub mîna sa, funcţionează cu autoritatea unor lucrări metodic elaborate, păstrînd în acelaşi timp, printr-o secretă alchimie, ceva din resorturile ascunse ale sufletului său, aflate în permanentă alertă, din emoţia înregistrării *alla prima* a unei stări, ale unor senzaţii. Cristofovici nu este un artist al întunericului, ci — credem — un temperament solar, completat de un contemplativ detaşat, melancolic, sagace şi lucid. Dar cel mai potrivit omagiu pe care-l putem aduce acestei creaţii atît de neobişnuite, acestei conştiinţe exemplare, este să cităm un pasaj mai extins dintr-un text al Ancăi Cristofovici, poetic şi precis în acelaşi timp, care însoţeşte, împreună cu alte comentarii datorate prietenilor apropiaţi, foarte frumosul catalog al expoziţiei:
« Pagina albă se umple treptat: o cameră goală şi personajul singur într-un spaţiu paralel, un perete cu umărul acoperit de faldurile draperiei, fereastra din care se lasă o perdea uşor trecînd în cascadă. De cele mai multe ori, nerezistînd tentaţiei, artistul iese din culise, apare provocator de după un zid, de după o coală cu colţul îndoit şi iată că, pe nesimţite, decorul dispare lăsînd în urma lui această obsedantă persoană întîi care îl domină şi îl surghiuneşte. Exilat în oglinda lui Narcis, prin fiecare autoportret el creează un nou personaj, gîndindu-se pe sine în propriile sale imagini care reflectă absurdul, spectacolul, hazardul, frumosul: jocul de-a viaţa şi de-a moartea. Apoi apar animalele. Singure, uneori blînde, ironice alteori, elegante, suple, demne, fiecare tronează emblematic în mijlocul paginii albe. Traseul prin sine, seria autoportretelor se împlineşte astfel în pseudo-bestiarul întrupat în aceste ,,portrete'' fictive ».

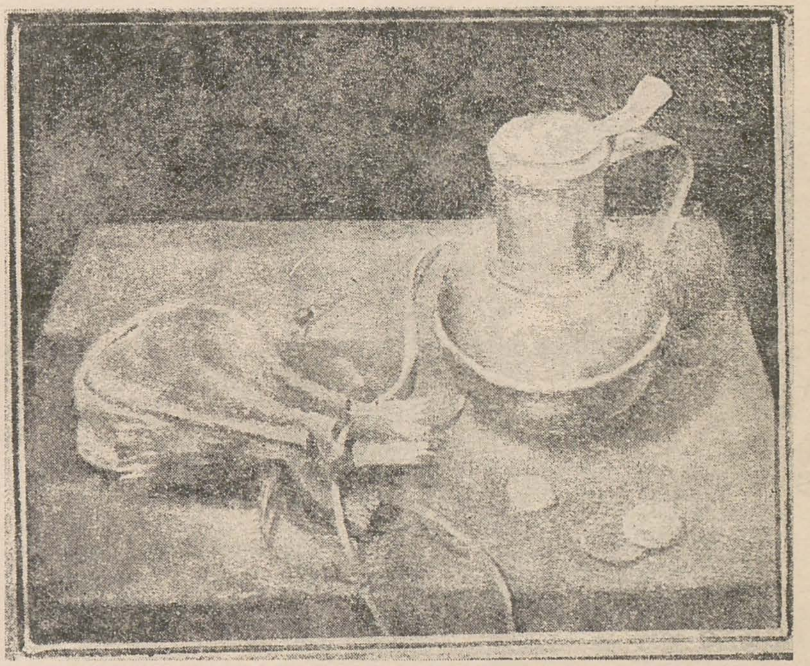
1. *VALERIU BOBORELU*
2. *VASILE CHINSCHI*
3. *LEONARD RĂCHITĂ*

Grigorescu Ion (Căminul artei — etaj)
De mai mulţi ani, Grigorescu Ion este angajat într-o pasionantă dezbatere a statutului imaginii, a interacţiunii realităţii imediate (surprinsă de obiectiv) cu viziunea artistică. Documentul fotografic, deliberat banal sau dimpotrivă cu implicaţii biografice este apoi transformat de intervenţia artistului, în sensul îmbogăţirii repertoriului său conotativ (plasarea în noi contexte, ambiguizare prin colorare valorată, integrarea într-o serie narativă). Sîntem nevoiţi să explicităm un demers creativ în locul unei analize propriu-zise a actualei expoziţii întrucît creaţia sa a stîrnit şi stîrneşte comentarii iritate care-i neagă apartenenţa la sfera artei. Grigorescu Ion este un mare profesionist al fotografiei care abandonează voit spectaculosul, perfecţiunea tehnică a atîtor fotografii, « aranjate », frumoase, pentru a opera cu imagini fluu uneori, voit prost cadrate alteori dar cu atît mai apte de a fi topite într-o sinteză, structură expresivă, alcătuită din multiple straturi semnificante. El este de asemenea un pictor extrem de dotat (lucrările « pictură-pictură » din expoziţie o demonstrează pe deplin) care utilizează limbajul pictural doar ca unul din posibilele mijloace de vizualizare. Dacă în manifestări anterioare predomina « recuperarea » *kitschului*, acum Grigorescu Ion întreprinde o fascinantă călătorie în lumea formelor, indicînd subtile corespondenţe, dialoguri de motive în cadrul civilizaţiilor care s-au succedat de-a lungul timpului. Această călătorie aproape iniţiatică este departe de a fi propusă cu scopul de a înregistra, ea este însoţită de un impresionant efort hermeneutic, concretizat în imagini (desene, fotografii, picturi) conexate pentru a ne face co-părtaşi la această experienţă.

Radu Dărângă (Galeria Galateea)
O pictură timpuriu « manierizată » expune Radu Dărângă. Desigur nu putem decît să admirăm calităţile de meşteşug, lecţia bine asimilată a maeştrilor, ochiul exersat şi sigur cu care alege, armonizează motive, îndelung analizate în pictura europeană şi românească. Faptul în sine nu este deloc blamabil, ne îngrijorează mai mult absenţa unei viziuni personale, excluderea oricărei posibilităţi de înnoire, de progres, cantonarea într-o atitudine « cuminte ». Căci într-adevăr, aşa cum se subliniază în catalog, « Radu Dărângă este unul din artiştii rari care au curajul de a face o pictură ,,cuminte''». Am fi preferat — poate că este o părere subiectivă — să aibă curajul să fie el însuşi, întrucît pe lîngă lucrări avînd modele mediate, întîlnim şi pictura *Conversaţia*, aproape o pastişă după Corneliu Baba a cărui creaţie magistrală devine irelevantă, preluată tale-quale.

https://biblioteca-digitala.ro





1, 3. DANIEL CRISTOFOVICI; 2. GRIGORESCU ION; 4. RADU DĂRÂNGĂ

bata marianov: «sculptura in nuce»

coriolan babeți

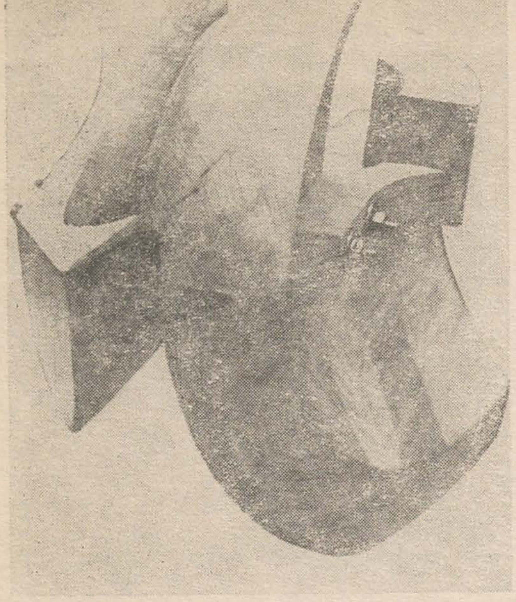
lugoj

I-a fost — îmi pare — întotdeauna propriu lui Bata Marianov un *anume* raport cu forma pe care sculptorul îl reafirmă în cea mai recentă expoziție * și pe care îl cultivă imperturbabil, nu însă și indiferent la tot ce se întîmplă în sculptura generației sale. Este un raport care face posibilă (și în fond suportabilă) pentru artist și explicabilă pentru noi orice metamorfoză stilistică, de atîtea ori deconcertantă (surprinzătoare) în atelierul contemporan. Căci, mai prețioasă decît o coerență formală — confundată (ori omologată) cu acele repetiții sterile ale crizei de inspirație — este continuitatea și vibrația unei atitudini.

Presupusă fiind — cum și este — diligența, uneori excelența artizanală cu care sculptorul tratează fibra sau modelează lutul, fructificat în bronz, decelăm în temeiul poeticii sale amintirea unui « afront » și — dacă termenul nu e prea aspru — al unui « atentat » comis la adresa integrității « ovoidului » brâncușian. Oul, monadă a universului sculpturii lui Brâncuși, avea să fie obiectul unei vaste contestații a sculpturii europene în general. Dacă există desigur și alte determinări ale peisajului sculptoric românesc și european postmodern, există însă — oricît de inefabil — adevărul că tot ce a urmat lui Brâncuși nu e decît o neîntreruptă suspiciune la adresa ovoidului pantomorf. O suspiciune peste care cădea, tiranică, umbra prelungă a exemplarității lui Brâncuși. Contradictorii și nuanțate apar ipostazele în care o aceeași generație de artiști avea să acuze impenetrabilitatea (etanșeitatea) formei pure a ovoidului.

Am mai crezut și în urmă cu cinci ani că sculpturile lui Marianov menajează sensul formei afirmative descifrate și formulate pe dinăuntrul ei, infirmîndu-i plenitudinea potențială în favoarea etalării pîrghiilor și tensiunilor ei interioare. Sculptorul formula așadar un mesaj global al resorturilor ei. Expresii ale cauzalității formale, sculpturile sale numeau apetența artistului pentru morfologia și semnificația șarpantelor realului. Sculpturi de mari dimensiuni sau concepute în proporții monumentale, ele divulgau un complex gulliveric. « Miniaturizarea » propusă în expoziția de acum e aparența îndărătul căreia se păstrează intactă poetica sculptorului. Reverii « liliputane » — formale în lemn ori bronz, ca și desenele, se instituie în metaforă a propriei sale poetici. Coajă și miez, antinomie ce reface în termeni organici același discurs al privirii formei dinspre interior. Ceea ce însă în jurul anilor '77 se ordona în jurul unei estetici a construitului e acum materializat într-o morfologie a biologicului (embrion, miez de fruct, ori circumvoluțiuni cerebrale). Sensul care plutește holografic în galerie e unul al descătușării și, șarjînd, poți spune că Marianov e un sculptor al « eliberării », că discursul său privește povestea eliberării miezului sau a coajei eliberată de acesta. Poveste, nu pentru că s-ar putea incrimina vreo urmă de narativitate, ci dimpotrivă, o sieși suficiență a specificității,

https://biblioteca-digitala.ro



Marianov fiind eminamente sculptor și acesta mi se pare a fi un elogiu esențial, în ciuda aparenței sale elementare. Comuniunea miezului cu coaja (care e voalul), formă prizonieră misterioasă, inaparentă — acesta e și raportul artistului cu sculptura. Ea este pentru Bata Marianov un miez așa cum miezul sculpturii trebuie să fie sensul. « *Sculptura in nuce* » — s-ar putea numi acest moment din atelierul lui Marianov. « In nuce » își găsește sculptorul sugestia unei morfologii a organicității ; în circumvoluțiunile miezului de nucă se abreviază poate metafora conștiinței de sine a materiei.
Într-o epocă bogată în *cunoștințe* ceea ce ne mai poate interesa nu e cuprinderea lor, ci *apropierea înțelesurilor*, cu forța lor ordonatoare. Esențial mi se pare a spune că Marianov nutrește — în consens cu o mișcare nu prea amplă dar hotărîtoare în arta românească — un interes special în a modela forme pornind de la înțelesuri. De la înțelesuri de miez, deci, de la adevărul tragic resimțit că universul e în fond un infinit de coji, iar coaja un infinit de miezuri, un fruct care ne invită la infinite exfolieri în tentativa noastră de a-i repera sîmburele. Și nu e în fond aceasta o metaforă a cunoașterii prin care arta s-a oferit umanității ca instrument subiectiv al unei vaste gnoseologii ? Nu o simplă miniaturizare avem ci un semn al introspecției însăși pe care ți-o dă tentația și speranța apropierii miezului lucrurilor. Semnul cel mai clar, tradus aici în expresivitatea frustă a formelor — despre neatingerea miezului este gestul ultim de anatomist cu care Marianov secționează în planuri nete miezuri neatinse în fond de nici o exfoliere. Semnul cel mai european în fond — vreau să spun gestul prin care forma e scindată pentru ca apoi sculptorul să o refacă, constatîndu-i inepuizabilitatea. Gest care în economia volumelor păstrează expresia de calm și uimire pe care o evocă elipsa — planul teșit al volumului în « Foca » lui Brâncuși. Imaginile sînt metafore ale puterii noastre de a ne recunoaște în fond limitele în călătoria spre miezul lucrurilor, dar și fascinația ei nesfîrșită, întreținută de speranța întîlnirii cu el.

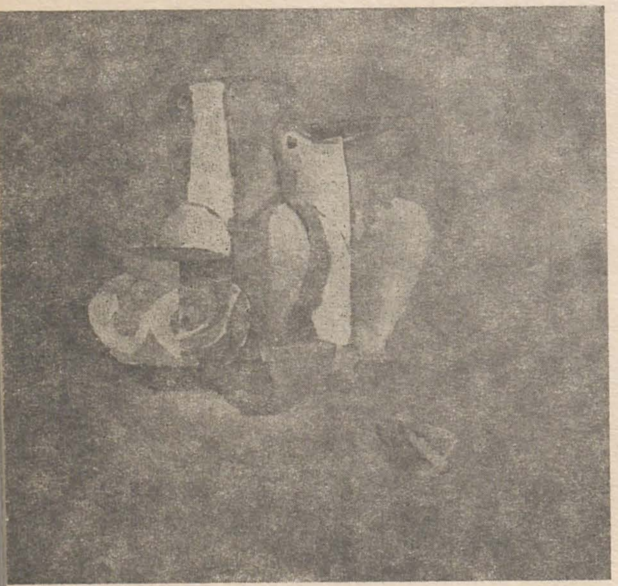
*** « Coajă și miez » — genericul expoziției personale Bata Marianov, Galeria Pro arte.**

---

nicolae g. iorga

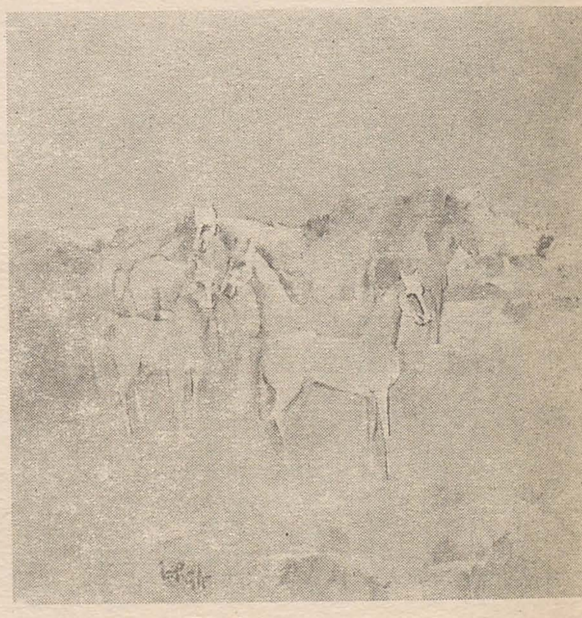
ion itu

brașov



Expoziția de pictură pe care Nicolae G. Iorga a organizat-o la Brașov, în aprilie—mai anul acesta, cuprinde o sinteză edificatoare a drumurilor pe care se mișcă arta sa la ora de față.
Pictura lui are acum un lirism de rafinată eleganță. Formele sînt firave, cum sînt ritmurile solare ale doinei și frazele duioase ale eminescianismului de maturitate. Cîteva structuri amintind mai degrabă de nervurile copacului țin locul copacului, încercînd să surprindă nu o materialitate grea și brutală, ci fluidul vital și reverberația însăși, o structură lăuntrică adaptată nervurilor, dacă nu neapărat alfabetelor sufletului. În locul păsării de demult, corpolente și greoaie, aidoma păsărilor brâncușiene de început, n-a mai rămas decît ideea de pasăre și zborul însuși, dar nu unul accelerat, ci tocmai unul filmat cu încetinitorul, o lunecare ușoară prin spațiu, ca o plutire de orizonturi aflate sub reverie. Din calul de altădată, plin de mișcare și de vitalitate, a mai rămas acum un semn potrivit, desigur, mai mult pentru marile transhumanțe abstracte decît pentru călătorii spațiale proxime.
E pus în cauză, deci, un nou orizont de viață, spre acesta fiind concentrat întregul limbaj al artistului.

Nicolae G. Iorga operează la intersecția dintre lumea materială și universul spiritual chiar prin populația formelor cu care lucrează. O pasăre, un cal, o corabie, alături de o casă și de un deal nici nu pot fi gîndite în afara unei determinări scrise în scară simbolică, pe traiectoria aproape—departe, acum—altădată și aici—dincolo. Cum însă țintele picturii nici nu sînt prea departe de reflectarea unor astfel de universuri duble, puse în alternativă, trebuie să acceptăm că ceea ce face pictura lui acum ține de exercițiul unei aprehensiuni mature.
Pe de altă parte, sensibilitatea și sufletul însuși pot fi mai bine gîndite prin metoda acestor structuri destrămate, unde obiectele și-au părăsit învelișurile groase și grele ca să trăiască o nouă vîrstă a firii. Dacă senzațiile primare trăiesc prin desișul obiectelor materializate, într-un regn satisfăcut de impresii, trăirile spirituale sînt desigur mai bine servite prin alfabetele sugestiei, ceea ce este propriu artei actuale semnate de Nicolae G. Iorga. Intuiția intelectuală este pusă în sarcină, cugetul construiește singur printre distanțe ipotezele unei materii hieratice, în timp ce sufletul însuși se simte « acasă » în spațiile acestei muzici suprareale. Predilecția pentru contraste și pentru ecrane colorate, cu care artistul a operat mai de mult, este înlocuită cu pensulări ușoare, difuzate mai curînd decît aplicate într-un spațiu care devine el însuși principal subiect plastic.



NICOLAE G. IORGA
1. *Natură statică*
2. *Caii*

PETRE MATEI
1, 2. *Forme decorative*

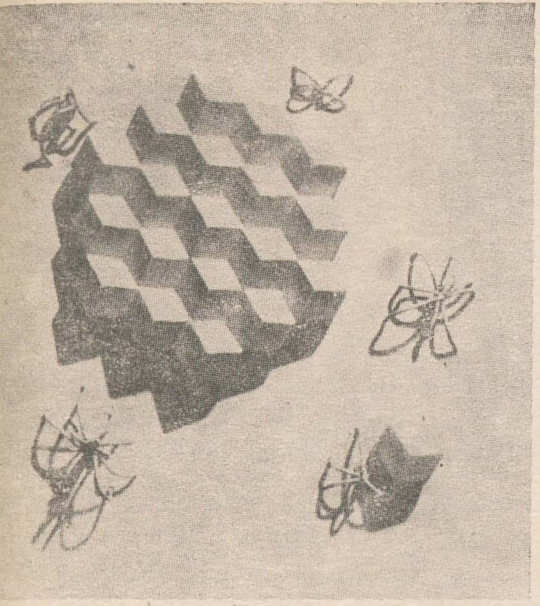
---

ceramica lui petre matei

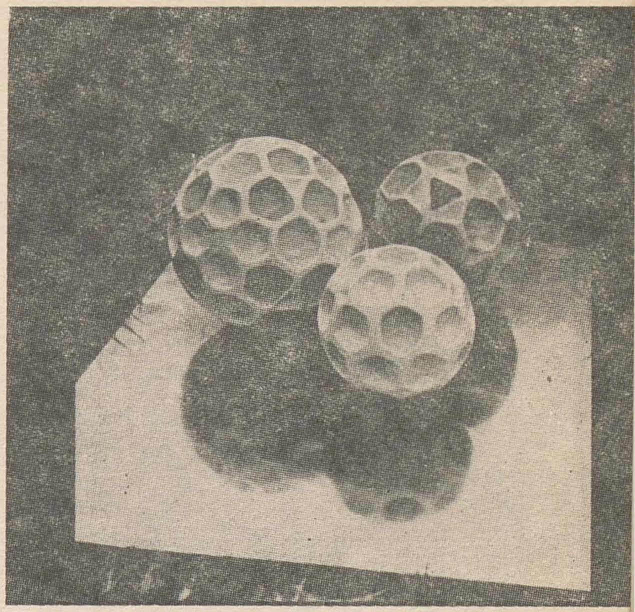
ion itu

Sala *Arta* din Brașov a găzduit, la sfîrșitul lunii mai și începutul lunii iunie, o interesantă expoziție de ceramică semnată de Petre Matei. Cîteva lucrări prezente în manifestările colective anterioare avertizaseră asupra unei posibile mutații în preocupările sale. Acum sensul acestei mutații este clar.
Pînă acum personalitatea formelor ceramice la Petre Matei avea un aspect geometrizat bine pus în valoare. Artistul pornea de la o structură elementară de tip romboidal pe care o multiplica, pe baza unor formule constructive precise. Formele cunoșteau o desfășurare spațială pe traiectorii logice, păreau cuprinse de energia creșterii, dacă nu cumva un nex exploziv angaja configurația acestei lumi în expansiune. Rezultau sisteme florale deschise, arhitecturi cuprinse de o geometrie bizară, moduluri supraetajate și tot felul de edificii sugerînd o percepție a lumii din perspectiva dimensiunilor sale matematizate. Cu asemenea proiecte ceramice Petre Matei și-a fundamentat o realitate artistică distinctă

https://biblioteca-digitala.ro



în aria ceramicii noastre contemporane. Succesul ei nu a întîrziat. Cu cîțiva ani în urmă el a cucerit o prețioasă medalie de aur în Italia (la Perugia) și, de asemenea, o apreciere autoritară în diverse confruntări naționale.
Acum, structurile acestea dinamice, puse sub conceptul de « case solare » par contrazise, deși în expoziția personală de la Brașov ele se află reprezentate încă suficient de bine.
Noile forme spre care tinde acum plastica lui Petre Matei apelează într-o proporție mai mare la artificiile lumii sensibile. Rombul este înlocuit cu ovoidul, unghiul cedează locul curbei, severitatea structurilor este înlocuită cu ondularea suprafețelor moi. Odată cu acest cortegiu de elemente constructive este promovat și obiectul umanoid. Apar fragmente ale unei umanități recuperate, o mînă sau un cap de copil, spațiul evocă un anume destin suprarealist al formelor și al universului compozițional. Tehnica rafinată, dobîndită de-a lungul unei experiențe ceramice îndelungate, începe să-și spună cuvîntul. Artistul realizează transparențe de finețe, valori plastice de o subtilitate disimulată, ceea ce-i permite să opereze fluent, cu un vocabular cald și confesiv, propriu unei însuflețiri poetice de calitate.



sub protecția designului

mihai ispir

timișoara

Organizată de Institutul de Relații Externe din Stuttgart, sub egida Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », expoziția « Designul și protecția muncii », amenajată în sala Institutului de Arhitectură « Ion Mincu », itinerată apoi la Timișoara, a dezvăluit nebănuitele ramificații ale temei alese. Merită subliniată însă, deopotrivă cu reușita demonstrației vizuale, eleganța argumentării propuse, realizarea tehnică impecabilă, într-un cuvînt designul excelent al acestei prezentări de design. Concepută într-un sistem amplu, modular, din panouri ușoare pe schelet metalic (adaptabile probabil unor spații variate) și prevăzute cu suporturi pentru textele explicative, expoziția a fost structurată în opt secțiuni, « citirea » acestora fiind discret dirijată, fără ca, pe parcurs, vizitatorul să fie constrîns a urma un traseu anume. În mod firesc, secțiunea introductivă, foarte amplă de altfel, a fost consacrată graficii publicitare menite să sensibilizeze o gamă cît mai largă de consumatori, utilizatori și beneficiari, din cele mai variate categorii de vîrstă sau profesie, asupra importanței și actualității problematicii aduse în discuție, desprinse dintr-o cotidiană practică a activităților lucrative.

În această primă secțiune am descifrat și preocuparea organizatorilor de a alătura expunerii propriu-zise un « comentariu » al ei oarecum exterior temei generale (aplicat, adică, afișului în sine și nu obiectului său) dar de incontestabil interes, rezultat al unor cercetări întreprinse de asociațiile și firmele cointeresate (Degussa-Frankfurt, Graphicte-Köln, Bayer A. G. Leverkusen ș.a.). Ne îngăduim, spre exemplificare, să cităm cîteva din concluziile cercetărilor amintite: « Cerințele unui afiș eficient: 1) să fie observat — apreciat; 2) să fie recunoscut — înțeles; 3) să fie acceptat — considerat folositor și justificat; 4) să declanșeze atitudinea dorită ».

Care sînt aspectele negative ale afișului destinat protecției? « Factorul emoțional accentuat determinînd riscul ca mesajul să nu fie apreciat la adevărata valoare a conținutului; pedanteria; reprezentările șocante; vizualizarea monotonă ». Principalele mijloace ale obținerii efectelor scontate: « comparații simbolice, identificări posibile . . . » Poate că asemenea criterii au stat și la baza alegerii afișelor expuse, cuprinzînd, între altele, proiecte trimise la concursul internațional lansat de Asociația Rheinland-Westfalen din Düsseldorf, concurs încununat cu patru premii, sau lucrări ale studenților secției de grafică-design a Institutului de artă din același oraș. Oricum, calitățile unui bun afiș enumerate mai sus ne-au apărut ilustrate cu elocvență de cîteva prototipuri remarcabile, adevărate modele de grafică publicitară funcțională și inventivă: « Conduceți O.K. și nu K.O. » (mîini cu mănuși de box roșii pe volan, firma Degussa); « Cît de asigurată este gospodăria dumneavoastră? » (locuință în secțiune « montată » în trusă de prim ajutor, aceeași firmă); un proiect studențesc citînd celebrele mîini din autoportretul desenat al lui Dürer, fără două degete, ș.a. Chiar și aceste cîteva exemple sînt în măsură să sugereze amplitudinea zonei investigate, inventariate meticulos, în cinci mari capitole: protecția la locul de muncă, protecția muncii în gospodărie, protecția în circulație, copilul și protecția, siguranța și protecția în mediul înconjurător.

Intervenția designului nu neglijează nici broșurile explicative, cărora li s-a consacrat un capitol expozițional aparte. La polul opus afișelor ce mizează pe comunicarea rapidă, signalectică, evocatoare, broșurile conțin date necesare unei munci conștient desfășurate. Dar și în acest caz rolul designului tipografic este considerabil, în primul rînd ca factor de pertinență și selectivitate a informațiilor. Valoarea didactică a tipodesignului a fost de altfel confirmată în compartimentele următoare ale prezentării, înfățișînd material didactic destinat școlilor profesionale (desene, pictograme, panouri cu reguli de întrebuințare), pliante ilustrative consacrate designului « casnic » (unelte pentru diversele munci gospodărești dar și pentru bricolaj), în fine timbre editate de Ministerul Muncii, Sănătății și Problemelor Sociale din R. F. Germania, de asemenea în scopul prevenirii diverselor categorii de accidente.

Trecînd în domeniul obiectelor, să semnalăm că nu au fost ocolite nici trusele de prim ajutor propriu-zise (după ce am văzut imaginea lor pătrunzînd ca metaforă în vocabularul grafic al afișului), prototipurile MULTI (folosit cînd sursele de pericol sînt diverse) și GALVO (pentru profilaxia arsurilor) impunînd prin rafinate calități de « good design ». Într-un spirit similar, cu atenție la articularea fermă, la expresia sinceră, necontrafăcută a formei, fără concesii în zona stilizării « cosmetice », au fost concepute piesele de echipament pentru circulație (căști de protecție, semnalizator de bicicletă, costum de motociclist, scaun auto ș.a.) ca și produsele grupate în sectorul utilajului uzual (clești, cuțit, foarfece, mănuși ș.a.). Un spațiu generos a fost acordat problemelor dificile și delicate ale protecției copilului și soluțiilor acestora oferite de design — soluții în cadrul cărora, firește, culoarea dobîndește o pondere decisivă — de la panouri, pliante și afișe la ghiozdanele din material reflectant sau la jocurile didactice.

La capătul parcurgerii expoziției, relația enunțată în titlul ei ne-a apărut nuanțată sensibil, pînă la modificarea ponderii reciproce a celor doi termeni.

A devenit limpede că protecția utilizatorului nu constituie o sarcină exterioară, grefată în chip artificial pe trunchiul designului, ci o componentă definitorie a acestuia, una din acele fertile constrîngeri din care se alimentează inventivitatea creatorilor. În disputa încă vie dintre funcționalism și postmodernism — cu ecourile de rigoare în aria designului — unde prima tendință a început, în mod destul de curios, să facă figură neoacademizantă, tema protecției vine să complice ecuația căilor posibile de evoluție, introducînd o notă, necesară poate, de realism pragmatic. Căci cine-i poate contesta validitatea? Difuz omniprezentă în universul produsului industrial ori artizanal, în sectoarele transporturilor sau loisir-ului, în structura celor mai diferite activități umane, ea se constituie într-un parametru al proiectării de design relevînd, abia într-o prezentare sintetică, adevăratele sale dimensiuni. Este, fără îndoială, meritul expoziției comentate de a ni le fi restituit în « justa lor măsură », cu claritate și profesionalism.

https://biblioteca-digitala.ro

paul petrescu, georgeta stoica: «arta populară românească»

mihai ispir

Dacă apariția unei lucrări de sinteză în aria științelor umaniste este meritā a suscita atenție în primul rînd ca fapt în sine, recenta carte * a cunoscuților cercetători, Paul Petrescu și Georgeta Stoica, oferă numeroase motive de interes suplimentar. Pornim de la constatarea că studiile de etnografie și artă populară, pe cît de utile pe atît de necesare, sînt grevate, totuși, nu odată, de efectele ciudate ale unei situații contradictorii. Deși domeniul este de largă audiență, deși arta populară pasionează atît pe cunoscător cît și pe amator (intervin în motivația acestei atitudini, între altele, probleme complexe de gust, modă ș.a. asupra cărora nu putem stărui aici), deși, în fine, dispune de o largă difuzare culturală prin toate mijloacele, inclusiv prin mass media, literatura ce-i este consacrată rămîne, cu unele excepții, la o anume depărtare de ceea ce se numește cu un termen prea puțin nuanțat marele public. Fenomenul se explică poate și prin abordarea, nu de puține ori, a cercetărilor de folclor și artă populară, precumpănitor dintr-un unghi strict specializat, contributiv, desigur, în asigurarea validității științifice a exegezei, dar conținînd totodată riscul de a menține publicul oarecum distanțat de abordarea teoretică realmente serioasă a chestiunii în măsură a combate pasivitatea în receptarea unei «false arte populare». Este cu atît mai însemnat meritul cărții la care ne referim, de a se înscrie în rîndul acelora capabile să îmbine rigoarea și accesibilitatea. Cei doi autori beneficiază, cum se știe, de un lung și fructuos exercițiu în analiza creației populare din perspectivă etnografică precum și în consemnarea fenomenului estetic cu uneltele criticii de artă, de asemenea în disocierea și elucidarea legăturilor plasticii țărănești cu contemporaneitatea, laimotiv și al cărții de față.

De altfel, necesitatea interdisciplinarității metodologice în studierea artei populare este subliniată și în introducerea cărții, unde se relevă înlesnirile ce le pot aduce înțelegerii autentice a domeniului atît aporturile unor specialiști de diverse calificări cît și convergența lor sub semnul unei interpretări umanistice care nu neglijează însă relațiile inedite puse în lumină de instrumentarul matematicii sau informaticii. Cartea celor doi cercetători tratînd, așa cum rezultă și din titlu, aspectele *artistice* ale creației populare, primă sinteză mai cuprinzătoare în ce privește integrarea ramificațiilor acesteia după monumentalul op al Tratatului de artă populară, apărut sub egida Institutului de Istoria Artei, este o lucrare de informație dar și una de teze, în ansamblul căreia se întîlnesc spiritul științific cu interpretarea critică și judecata de valoare, susținute, nu în ultimul rînd, de o excelentă ilustrație grafică, explicită și atrăgătoare (planuri, secțiuni, vederi perspective, scheme, desene) și de un impozant set de fotoreproduceri de o calitate ridicată așa cum Editura Meridiane ne-a obișnuit.

Sprijinită pe o teză generală a cărții: «diversitatea zonală în cadrul unei viziuni unitare, specifice poporului român, constituie o caracteristică a întregii noastre arte populare» (p. 59), prezentarea arhitecturii ocupă primele două capitole ale cărții. În primul (Paul Petrescu) după înfățișarea materialelor și a punerii lor în operă, sistematizată potrivit celor două mari capitole ale tehnicilor de execuție de tip *Blockbau* și *Fachwerk*, tipologia casei este ilustrată urmărindu-se desfășurarea ei pe înălțime, de la bordei la casa etajată, pentru ca apoi să se analizeze adaptarea structurilor locuinței la volumetria mai vastă a compoziției spațiale a gospodăriei. Neîncetat se face apel la descoperiri arheologice din epocile străveche, veche și medie, reliefîndu-se astfel continuitatea formelor de arhitectură românească. Sînt prezentate apoi elevația, volumele și decorația fațadelor odată cu evidențierea caracterelor regionale, un accent punîndu-se cu îndreptățire pe tema foișorului — partiu atît de original al casei țărănești românești — și nuanțîndu-se cu temei legătura între casa înaltă de lemn țărănească și cea de zid boierească de tipul culei. În capitolul despre organizarea interiorului (Georgeta Stoica) se relevă pe aceeași linie enunțată că: «Unitatea interiorului locuinței românești se manifestă atît în elementele de bază — numărul și destinația încăperilor, sistemul de încălzire, așezarea lavițelor, a patului și a mesei în raport cu intrarea — cît și în domeniul decorativ — înfrumusețarea interiorului cu scoarțe, ștergare, ceramică, icoane pictate pe sticlă sau pe lemn, mobilier bogat decorat etc.» (p. 26). Mai mult, se discerne și o trăsătură estetică generală cu totul semnificativă pentru definirea universului spiritual al țăranului român: «Se poate spune că ceea ce caracterizează modul de simțire a popoarelor romanice, „gustul pentru frumosul articulat din părți clar delimitate" apare evident în casa țărănească la români» (p. 27). Spațiul interior este sistematizat potrivit dezvoltării sale de la simplu la complex, de la casa monocelulară la tipurile de plan cu mai multe încăperi, remarcîndu-se organicitatea și omogenitatea soluțiilor particulare și a înlănțuirilor acestora. În același spirit sînt apoi prezentate instalațiile pentru hrană și încălzire, piesele de mobilier individuale și organizarea familială a interiorului, făcîndu-se nu odată apel la descrierile călătorilor străini din secolele trecute fără a se trece cu vederea «valorile simbolice» ale casei, tratate într-un subcapitol revelator.

O viziune comparativă asupra fenomenului sculpturii în lemn țărănești elaborează Paul Petrescu într-un capitol dedicat acestei probleme, deslușind raporturile între țărănesc, medieval și modern și insistînd asupra unor ecouri decorative romanice, gotice, renascentiste în decorația mobilierului, în special. În concordanță cu teza estetică formulată mai sus, asupra vizualității specifice descifrabile în arta țăranului român, atașată unei tipologii «mediteraneene» dominate de conceptele frumosului, armoniei, clarității, se afirmă însă că: «În decorația obiectelor de artă populară nu vom întîlni niciodată acel *horror vacui* ce domină arta atîtor alte popoare. Se simte prezența puternică în decorația românească a ideii de „fond", de „cîmp" pe care se desfășoară ornamentul» (p. 52). Alte piese ornamentale gravitînd în jurul decorației de interior sînt detaliate în capitolele despre *Scoarțe și țesături de interior* și *Tradiția olăritului*, ambele datorate Georgetei Stoica. În primul se vorbește despre materiale, tehnică, alesături, cusături, motive și compoziția cromatică, observîndu-se din nou dialectica unitate—diversitate zonală. În al doilea, pe baza unor idei conducătoare analoge se discută și izvoarele ceramicii populare: autohtone (olăria neolitică și cea dacică), bizantine și orientale. Problemele meșterilor populari, centrelor artizanale, configurația specifică a unor zone aparte din cîmpul artelor aplicate sînt dezbătute în capitolele următoare despre *Figurine ceramice* (Paul Petrescu), *Pictura pe sticlă și xilogravura* (Georgeta Stoica), *Arta fierului bătut* (Paul Petrescu), *Împletiturile* (Paul Petrescu) și *Măștile* (Paul Petrescu) pentru ca ajungîndu-se la *Costum* (Georgeta Stoica) să se realizeze un tablou viu și exact al domeniului, incluzînd funcțiile și semnificațiile veșmîntului, inserția sa în sistemul civilizației țărănești.

Un capitol special este acordat *Ornamenticii* (Paul Petrescu), secțiune sintetizînd numeroasele și pertinentele investigații anterioare ale autorului. Cercetarea e deopotrivă adîncă și amplă desfășurată pe principalele paliere ale acestei tematici pasionante: «geometrismul» și «realismul», hermeneutica denumirilor, sursele, motivele fundamentale (solare, antropomorfe, arborele vieții) ș.a. Foarte interesantă, vorbind despre *Perspectivele tradițiilor de artă populară*, este teza lui Paul Petrescu asupra «barocului» tipologic al artei populare contemporane, teză ce validează personalitatea acesteia, chiar dacă formele cu care ne întîmpină reprezintă «altceva» decît cele cu care ne-am obișnuit. Problematica meșterilor contemporani este reluată și în capitolul concluziv al cărții, *Arta populară în Festivalul național «Cîntarea României»* (Paul Petrescu), unde se analizează într-un spirit teoretic elevat această vastă manifestare cu implicații atît de profunde în cadrul culturii românești de azi. Se desprinde încă o dată, cu limpezime, una din ideile directoare ale întregului volum, anume că arta populară nu aparține doar trecutului istoric și nu constituie un corpus definitiv configurat; ea este, dimpotrivă, cît se poate de *prezentă*, se află în continuă schimbare, se înscrie în contemporaneitate, studiul ei trebuind să fie obligatoriu deschis spre zonele actualității. Sau, așa cum se formulează în carte: «Folclorul are tot atît de mult nevoie de ajutorul înviorător al tehnicii vremurilor noi, pe cît au nevoie oamenii tehnicii noi, într-un fel anume, de folclor».

* *Editura Meridiane, 1981, București, 146 p., cu fig. Rezumate în limbile engleză și franceză*

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

cristina brezeanu

Arco '82

Anul acesta are loc primul Tîrg Internaţional de Arte Contemporane din Spania. Obiectivul său nu este numai de a oferi Spaniei ocazia să redevină locul de întîlnire al artiştilor locali şi străini, dar mai ales de a constitui un spaţiu de reuniune pentru arta europeană, cea a Americii Latine şi a Americii de Nord, dînd deopotrivă lumii întregi posibilitatea de a lua contact cu arta spaniolă contemporană. La Tîrg mai participă, alături de artişti din cele trei continente, reprezentanţi ai galeriilor din treisprezece ţări precum şi ai diferitelor reviste şi publicaţii de artă din Spania, Italia, S.U.A., Germania, Mexic, Franţa, Elveţia, Belgia, Columbia, Argentina şi Polonia. Activităţile organizatorice nu se vor limita doar la Tîrgul propriu-zis. În acelaşi timp va avea loc un Simpozion de Artă Contemporană, cu participarea unor critici europeni şi americani, expoziţii de documente şi materiale tipărite, concerte, spectacole de teatru, cinematograf, reprezentaţii video — toate acestea fiind programate în incinta Tîrgului. Manifestările colaterale vor urmări să alcătuiască o imagine a ceea ce se petrece în acest moment în diferite sectoare ale artei. Arco '82 aspiră să devină un loc stabil pentru reuniuni anuale avînd ca subiect limbajul universal al artei.

Centrul Georges Pompidou

În cadrul Muzeului Naţional de artă modernă — Centrul Georges Pompidou, s-au deschis două expoziţii ce constituie evenimente de seamă ale vieţii artistice internaţionale — — retrospectivele *Man Ray*, în perioada decembrie '81 — aprilie '82 şi *Jackson Pollock*, în perioada ianuarie-martie '82. Expoziţia Man Ray şi-a propus să prezinte o sumă de lucrări din perioadele dadaistă şi suprarealistă, obiecte originale şi mai ales un număr de fotografii, dintre care multe inedite. Alături de expoziţia propriu-zisă au avut loc şi alte manifestări cu scopul de a întregi şi îmbogăţi imaginea personalităţii artistice a lui Man Ray. Astfel prezenţa lui în avangarda cinematografică a anilor '20 a fost ilustrată prin filmele: « Reîntoarcere la raţiune », « Emak Bakia », « Stea de mare ». Au fost de asemenea prezentate o serie de filme despre activitatea sa cum ar fi « Man Ray fotograf », « Dadascopul » etc. Dintre conferinţele ce s-au ţinut reţinem două titluri: « Man Ray — scriere în text şi text în scriere » — o incursiune în universul plural al artistului, realizată de Janus, istoric de artă, şi « Man Ray şi Dada la New York », prezentată de Michel Sanouillet, director al Centrului secolului XX la universitatea din Nisa. (il. 1—3)

Retrospectiva Jackson Pollock reuneşte şaptezeci de lucrări şi este prima expoziţie în ultimii douăzeci de ani care prezintă în Franţa o personalitate majoră a artei americane contemporane. Un număr de manifestări adiacente au însoţit această retrospectivă; dintre acestea ne-au reţinut atenţia conferinţa ţinută de William Hayter intitulat « Hayter, Pollock şi atelierul 17 » şi dezbaterea « Pollock astăzi » la care au participat: Daniel Abadie, J. Degottex, J. P. Péricaud, A. Saura şi G. Titus Carmel. Pentru a contura o imagine de ansamblu a atmosferei artistice în care se înscrie activitatea lui Pollock, au fost prezentate filmele: « Arta americană a anilor '50 » — în care artistul este prezentat alături de alţi contemporani: de Kooning, Rothko, Motherwell, Gottlieb, Tobey etc. — « Arta informală în Europa », precum şi o serie de filme de avangardă din aşa zisa « epocă Jackson Pollock », acestea din urmă fiind destinate să reflecte aspecte ale muncii sale din latura iconografiei şi gestualismului. Programul a inclus filme făcute în anii '40 şi '50 şi altele, influenţate de opera lui Pollock, realizate ulterior.

Întreţinerea monumentelor

Republica Democrată Germană dispune de un bogat tezaur de vitralii, care a devenit obiectul unor cercetări sistematice ale căror rezultate vor fi publicate în « Corpus Vitrearum Medii Aevii ». Tipărită sub patronajul U.N.E.S.C.O. şi al Comitetului Internaţional de istorie a artei din Paris, această publicaţie internaţională va cuprinde şaptezeci de volume. Aceeaşi preocupare pentru ocrotirea monumentelor o găsim concretizată şi în publicaţia Institutului de întreţinere a monumentelor din Berlin, lucrare unde sînt inventariate cu grijă toate vitraliile din biserici, muzee sau alte colecţii, analizîndu-se forma, conţinutul artistic, tehnica de fabricare şi starea de conservare. Institutul are datoria să asigure protejarea acestor martori atît de preţioşi ai artei Evului Mediu, să îi conserve şi, dacă este necesar, să ia măsuri pentru restaurarea acestora. În momentul de faţă istoricii de artă şi restauratorii, în colaborare cu chimiştii de la Academia de Ştiinţe din R.D.G., lucrează la restaurarea vitraliilor bisericii Augustinilor din Erfurt. Această acţiune se înscrie în cadrul pregătirilor aniversării a cinci sute de ani de la naşterea lui Martin Luther, ce va fi sărbătorită anul viitor.

Arteder '82

Salonul Internaţional de Arte Grafice — Arteder 82 — a avut loc anul acesta sub patronajul Departamentului Cultelor al Guvernului Basc şi sub direcţia tehnică a Tîrgului Internaţional din Bilbao. Promotorii acestei manifestări şi-au propus să contribuie la o mai bună cunoaştere a artiştilor din lumea întreagă şi să favorizeze schimbul de mesaje culturale între popoare. Arteder '82 a cuprins trei secţiuni: desen, gravură şi fotografie.

Lucrările celor trei secţiuni au fost prezentate simultan în incinta Tîrgului Internaţional din Bilbao între 19 martie şi 4 aprilie 1982. La această ediţie a Salonului Internaţional de Arte Grafice au participat două mii opt sute şaptezeci şi şapte de artişti din patruzeci şi patru de ţări, printre care şi ţara noastră, alături de Bulgaria, Ungaria, Polonia, U.R.S.S., Cehoslovacia, Iugoslavia, Franţa, Italia, Japonia, S.U.A., Brazilia, Turcia, Suedia, Egipt etc.

I.C.A.S.A.

Centrul Internaţional pentru Studii superioare de Artă face parte din Diviziunea Artă şi Educaţie Artistică a Universităţii din New York şi îşi propune să promoveze studii internaţionale prin care complexul şi multilateralul cîmp al artelor vizuale să fie examinat, cercetat şi dezvoltat la un înalt nivel profesional şi de studiu. Prin I.C.A.S.A. artele vizuale sînt puse în legătură cu disciplinele social-umanistice.

Cel mai important aspect al vieţii Centrului este contactul continuu dintre diverşi specialişti şi conlucrarea dintre artişti şi gînditori ce pot participa nemijlocit la procesul comunicaţional. Programul I.C.A.S.A. constă într-o serie de seminarii ce reflectă progresul cercetărilor acestui centru. Fiecare seminar se întinde pe o perioadă de şapte săptămîni, discuţiile fiind conduse de cîte un specialist, membru al Corpului Profesoral, sau invitat.

Atributul interdisciplinar al seminariilor este conferit de multitudinea modurilor de abordare a artei, la discuţii participînd artişti, teoreticieni, esteticieni, critici de artă, editori, scriitori, istorici, gînditori, directori de muzee etc.

Dintre profesorii de renume mondial care alcătuiesc Corpul Profesoral al Centrului se numără: René Berger, Gillo Dorfles, Pontus Hulten, Arata Isozaki, Abraham Moles, Jose Lluis Sert, Bruno Zevi şi alţii.

Din diversitatea de teme am selecţionat cîteva titluri de seminarii pe care le propune I.C.A.S.A. pentru anul acesta: « Limbajul Artelor », « Colocviul de pictură », « Colocviul de sculptură », « Colocviul de design », « Colocviul criticii de artă », « Limbajul arhitecturii », « Colocviul de tipologie ».

Galeria naţională a Canadei-Ottawa

Galeria Naţională a Canadei a solicitat unuia dintre cei mai cunoscuţi specialişti în domeniul textilelor — Dorothy Burnham — organizarea unei expoziţii itinerante intitulată « Arta ţesăturilor: modalităţi tradiţionale de tors şi ţesut în Canada ». Această expoziţie, inaugurată la 24 septembrie anul trecut, a devenit itinerantă începînd cu luna noiembrie, traseul cuprinzînd oraşele Guelph, Regina, Vancouver şi Charlottetown. Organizatoarea a reunit, alături de un număr de textile dintre cele mai variate şi reprezentative, diverse obiecte şi fotografii, toate fiind puse în relaţie cu regiunile înscrise în traseul expoziţiei.

O sută şaizeci şi două de lucrări textile şi patruzeci şi unu de obiecte, începînd cu cele autohtone şi continuînd cu altele din colonii, demonstrează excepţionala diversitate a tradiţiei ţesutului în Canada, din secolul al XVIII-lea şi pînă în pragul celui de-al doilea Război Mondial.

Cu prilejul propiatei aniversări a 500 de ani de la naşterea lui Martin Luther la Galeria Naţională a Canadei s-a deschis în perioada decembrie '81 — ianuarie '82 expoziţia « Stampe, desene şi cărţi din vremea lui Luther ». Această expoziţie prezintă două sute şaisprezece lucrări de grafică aparţinînd goticului tîrziu şi Renaşterii din Europa septentrională. Dintre acestea, cele mai interesante şi mai importante pentru epocă sînt semnate de Albrecht Dürer, Hans Holbein, desene pentru vitralii de Hans Baldung Grien şi cele ale unui pictor renan anonim, conservate la Coburg. (il. 5)

În cursul acestui an în perioada iunie — septembrie '82 Galeria Naţională a Canadei organizează o interesantă expoziţie de artă rusă din perioada 1910—1930 — « Colecţia George Costakis ». Două sute şaptezeci şi cinci de lucrări, semnate de patruzeci de artişti ai epocii Revoluţiei ruse, ilustrează modalităţi diverse de implicare a artei lor în contextul noii societăţi. Cu această ocazie Galeria se ocupă pentru prima dată de studierea artei abstracte ruse.

Între marile retrospective ale anului 1982 se numără şi cea a lui Frederic H. Varley (1881—1969), ce a avut loc în perioada februarie-aprilie. Expoziţia intitulată « F. H. Varley: O expoziţie centenară » a fost organizată de Cristopher Varley, conservator principal la Edmonton Art Gallery, cu ajutorul Muzeului Naţional al Canadei. « Cunoscut mai mult ca membru fondator al celebrului « Grup al celor 7 » Varley este autorul unei opere ce diferă considerabil de cele ale celorlalţi membri ai grupului », — remarca Charles Hill, conservator al artei canadiene la Galeria Naţională. Expoziţia a cuprins o sută şaizeci şi cinci de lucrări: acuarele, desene din perioada de început a carierei sale în Anglia, dar mai cu seamă pînze datînd din perioada Primului Război Mondial. Au fost expuse cîteva din cele mai importante portrete datînd din anii '20 — perioada « Grupului celor 7 » precum şi peisaje mai recente, realizate în Columbia Britanică, Ontario şi Québec. Expoziţia va fi itinerată în oraşele Montreal, Toronto, şi Victoria.

O parte din spaţiul de expunere al Galeriei Naţionale a fost rezervat în cursul lunii ianuarie '82 expoziţiei « Shang-Hai 1949 — Fotografii de Sam Tata ». Cele şaizeci şi trei de fotografii alb-negru constituie o importantă retrospectivă vizuală a Revoluţiei Comuniste din China, la care a asistat Tata, aflat atunci la Shang-Hai. Cu ajutorul unui aparat foto cu film de 35 mm, Sam Tata a fixat viaţa străzii, evenimentele cotidiene din diferite cartiere ale oraşului. Tata s-a născut în China în anul 1911 iar începutul carierei sale este influenţat puternic de întîlnirea cu fotograful francez Henri Cartier-Bresson.

Alături de opera fotografică a acestuia din urmă şi cea a lui Marc Ribond — tot despre China — imaginile lui Tata constituie o importantă contribuţie la fotojurnalismul epocii.

David Heath este autorul altor două expoziţii de fotografie ce au avut loc în aceeaşi perioadă la Galeria Naţională. Cele două expoziţii sînt ilustrarea a două perioade importante din cariera artistului. (il. 4)

« Dialog cu singurătatea » cuprinde o colecţie de fotografii alb-negru realizate între anii 1954—1963 ; cea de a doua expoziţie, « Cîntecele inocenţei », este alcătuită din lucrări color, de dată mai recentă.

James Borcoman, conservator de fotografii la Galeria Naţională, spunea: « În lucrările actuale ale lui Heath, inocenţa este produsul unui ochi exersat, conştient de rădăcinile sale artistice şi fotografice. Culorile şi dimensiunile acestor mici fotografii ne amintesc de farmecul inocent al miniaturilor unei alte epoci ».

https://biblioteca-digitala.ro

informații

sofia

La ediția 1982 a *Trienalei internaționale de pictură* de la Sofia (unde arta română a fost reprezentată de Traian Brădean, Ștefan Câlția, Geta Năpăruș și Ion Stendl), juriul a acordat premiul întîi pictoriței Geta Năpăruș. Diplome au fost obținute de Traian Brădean și Ștefan Câlția.

assisi

După succesul de la Accademia di Romania din Roma (1981), Anamaria Smigelschi și Doina Simionescu au deschis anul acesta (luna iunie) o expoziție, primită de asemenea cu interes de publicul italian și de presă, la Assisi.

roma

Programul expozițional al Accademiei di Romania din Roma a izbutit anul acesta să atragă atenția printr-o serie de manifestări de înalt nivel, care s-au arătat, deopotrivă, variate, datorită personalităților artistice care au animat sălile de expunere și, în același timp, datorită diversității genurilor și tehnicilor artistice abordate. Vom menționa expozițiile de pictură (Viorel Mărginean) și desen (Vladimir Zamfirescu) în luna mai, expoziția de grafică și tapiserie (Klara Tamas Blaier și Anna Tamas Kelemen) în luna iunie și, recent, în septembrie, expoziția de artă decorativă cu lucrări în sticlă (Dan Băncilă).

veneția

Arta română a fost reprezentată la ediția 1982 a *Bienalei internaționale de la Veneția* prin ansamblurile de înaltă ținută ale artiștilor Ion Gheorghiu, Ion Nicodim și Florin Codre (relatări cu privire la bienală va semna criticul de artă Barbu Brezianu în nr. 9/1982 al revistei noastre).

piram, vallauris, faenza

Cu o selecție de lucări realizate de Alexandru Antik, Arina Ailincăi, Cornel Ailincăi, Costel Badea, Ion Berendea, Constantin Cantea, Alexandra Gheorghe, Eugenia Manea Pasima, Rodica Mazilescu, Tereza Panelli, Cristina Popescu, Dumitru Rădulescu, Ioana Șetran, Ioan Sumedrea și George Tiutin, ceramica românească a fost prezentă la *Bienala de ceramică* de la Piram (invitînd la fiecare ediție un grup de artiști din străinătate, gazdele imprimă bienalei caracter de manifestare internațională, acordînd acțiunii rolul unui eficient schimb de opinii pe marginea celor mai noi preocupări în domeniu).
În același timp și continuînd o veche tradiție, ceramica noastră a fost reprezentată, de asemenea, la *Bienala internațională de la Vallauris* (Alexandru Antik, Arina Ailincăi, Cornel Ailincăi, Constantin Cantea, Vasile Cercel, Eugen Cioancă, Gh. Dumitrache, Wilhelm Fabini, Tereza Panelli, Cristina Popescu și Ioan Sumedrea) și la *Concursul internațional de ceramică de artă* de la Faenza (de unde nu sîntem încă în posesia datelor exacte privind lucrările admise și premiate).

barcelona

Menținîndu-se la un nivel calitativ notabil (chiar dacă anul acesta nu am obținut premii sau mențiuni, deși cîțiva dintre artiștii români au atras atenția juriului internațional), arta românească a desenului este bine reprezentată în ansamblu, prin opera a 16 expozanți, la expoziția *Concursului internațional de desen Joan Miró* de la Barcelona.

banska-bistrica

Una dintre importantele distincții ex-aequo ale ediției 1982 a *Bienalei internaționale de gravură* de la Banska-Bistrica i-a revenit artistei Suzana Fântânaru. Secțiunea română, avizată de juriul bienalei, a cuprins, de asemenea, lucrări de Silviu Băiaș, Ludovic Bardocz, Ethel Lucaci Băiaș și Iosif Mattyas.

new york

Una din importantele distincții din domeniul graficii publicitare și a afișului, acordată de juriul concursului internațional de afișe, organizat cu prilejul celei de a doua Conferințe a Națiunilor Unite consacrate explorării și utilizării pașnice a spațiului extra-atmosferic, de la New York, a fost obținută de graficianul român Alexandru Andrei (afișul premiat este reprodus pe coperta a patra a numărului de față al revistei noastre).

volos

Presa elenă (din Atena și mai ales din Volos) a publicat numeroase informații și comentarii elogioase privind expoziția de grup organizată la Volos, din inițiativa și grija pictorului Tanasis Fappas (împreună cu Fappas au expus Mala Bedivan, Constantin Berdilă, Tanți Demetriade Ștefan, Virgil Demetrescu Duval, Elena Greculesi, Virgil Mancaș, Rodica Marinescu, Dragoș Morărescu, Ion Murariu, Florin Niculiu, Constantin Nițescu, Ion Popescu Negreni, Ion Țarălungă). Toate lucrările expuse au fost achiziționate de amatori greci de artă (majoritatea fiind reținute încă de la vernisaj).

atena

În cursul lunii iunie s-a deschis la Atena, la Casa prieteniei românoelene « Krinos », o expoziție de pictură contemporană românească. Expoziția cuprinde un ansamblu de lucrări aparținînd unui număr de 39 artiști din București și alte centre.

kosice

La Bienala internațională de pictură de la Kosice, arta românească a fost reprezentată prin lucrări semnate de Corneliu Brudașcu, Vasile Chinschi, Gheorghe Filipescu și Adrian Podoleanu.

venta

În urma jurizării efectuate pe baza martorilor fotografici, comitetul de organizare a tradiționalei Expoziții internaționale de textile de la Venta (Belgia), a invitat pe Ana Lupaș și Șerbana Drăgoescu să participe cu lucrări de tapiserie și obiecte textile la ediția 1982 a expoziției.

moscova

În cadrul acordului de colaborare dintre uniunile de creație din țara noastră și din U.R.S.S., s-a deschis în luna august, la galeriile de artă ale Uniunii Artiștilor Plastici din Moscova, o amplă expoziție românească de desene contemporane. Expun un număr de 27 artiști, de la maeștri consacrați la tineri care s-au impus prin calitatea măestriei lor artistice.

haga

Pulchri Studio din Haga, una din cele mai importante galerii olandeze de artă contemporană (unde arta românească este înfățișată cu o oarecare periodicitate) a prezentat în cursul lunii iulie un ansamblu reprezentativ de artă contemporană românească: 77 picturi, 19 sculpturi, 47 lucrări de grafică și o tapiserie. Au expus 66 artiști.

leipzig

La tradiționala expoziție internațională a ilustrației de carte de la Leipzig (I.B.A.), deschisă în cursul lunii iunie, arta românească a cărții a fost reprezentată prin lucrări de Janos Bencsik, Wanda Mihuleac și Klara Tamas Blaier.

bremen

La Bremen, în cursul lunii martie, Dan Băncilă și Șerban Popa au deschis o expoziție personală cuprinzînd unele din recentele obiecte din sticlă realizate de cei doi artiști.

viena, linz, salzburg

O expoziție personală a lui Theodor Bogoi, cu lucrări de pictură, a fost itinerată, începînd din luna aprilie, în trei importante centre din Austria — Viena, Linz și Salzburg.

limoges

Răspunzînd invitației Centrului cultural municipal, Constantin Popovici a deschis, în cursul lunii iunie, o expoziție la Limoges (cuprinzînd lucrări de sculptură, pictură și desene).

paris

La *Bienala internațională a tineretului* de la Paris, ediția 1982, deschisă în cursul lunii octombrie, expun, din țara noastră, Wanda Mihuleac și Sorin Dumitrescu.

praga, bratislava, berlin

În cadrul acordului de colaborare dintre uniunile de creație din țara noastră, Cehoslovacia și, respectiv, R. D. Germană, în perioada septembrie-noiembrie este prezentată, la Praga și la Bratislava, o expoziție de pictură contemporană (expun Constantin Blendea, Ilie Boca, Ioan Chișu, Dimitrie Grigoraș, Nicolae Groza, Ervant Nicogosian, Niculiță Secrieru, Mircea Velea). În luna decembrie expoziția este programată la Berlin.

paris, new york

Fundația *Bilanțul artei contemporane* a acordat diploma marii medalii de aur, pe anul 1982, pictorului român Bogdan Matei, la Art Expo (manifestare organizată la New York Coliseum).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro